

Viktor Lazarev

originile renașterii italiene – trecento



Editura Meridione

Viktor Lazarev



originile renașterii italiene – trecento

Vol. II

Traducere de
VASILE FLOREA



630971
B.C.U. IASI

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1984

V. PICTURA DIN TRECENTO

Specificul arhitecturii gotice italiene a determinat în mare măsură ampla răspîndire, în secolul al XIV-lea, a picturii murale²⁵⁴. În edificiile gotice din nordul Europei, peretele ca atare aproape că lipsea. Dominant era scheletul structiv, „sistemul traforat” fiind întemeiat pe folosirea foarte răspîndită a arcadelor înalte, a registrelor de triforii și a ferestrelor imense. Într-o oarecare măsură, vitraliile înlocuiau fresca, aceasta neputînd fi folosită din cauza lipsei unor suprafețe întinse de zid. În construcțiile italiene ale secolului al XIV-lea, aceste suprafețe există din abundență, oferindu-i pictorului vaste spații pentru compoziții monumentale (il. 142). Astfel că puteau fi împodobite cu fresce și plinurile dintre elementele portante, și pandantivii, și bolțile și cupolele. Păstrarea legăturii de succesiune cu tradițiile arhitecturii romanice și protorenascentiste asigura spațiul suficient pentru pictura murală chiar și în construcțiile cele mai „gotice” din punct de vedere stilistic. De aceea, fresca a devenit atît de populară în epoca trecento-ului, după ea orientîndu-se și pictura de șevalet și de ea fiind strîns legate căutările unui nou stil monumental. În această privință, la fel ca și sub aspectul pur tehnic, picturile murale din secolul al XIV-lea au pregătit terenul pentru fresca quattrocento-ului. Dar de aceasta din urmă se deosebește radical prin dominația elementelor alegorice și didacticiste.

Principalul scop al acestor fresce se reducea la a-l instrui pe privitor, la a întări în el credința, la a-i trezi sentimentul cetățenesc. Scenele din sfânta scriptură erau menite să le înfățișeze oamenilor viața și faptele sfinților; alegoriile trebuiau să-i îndrume pe privitori pe calea cea dreaptă; ilustrațiile cronicilor trebuiau să le călească spiritul civic. În acest fel, frescele din trecento îl învățau și-l educau pe privitor în sensul voit de biserică și de comună.

Studiind pictura italiană a secolului al XIV-lea, ai de-a face mai ales cu opere de șevalet păstrate în muzee. Din această cauză apare subestimarea, atât de des întâlnită la criticii moderni, a frescei din trecento. Acestor fresce nu numai că li se acordă un rol secundar, dar ele mai și sînt tratate asemenea tablourilor de șevalet, întrucît sînt sus-trase în mod arbitrar din ansamblul decorativ din care au făcut cîndva parte și sînt privite ca imagini de sine stătătoare, izolate de sistemul arhi-tectural și iconografic original. Adesea, o ase-menea abordare se explică prin caracterul frag-mentar în care au ajuns pînă la noi ciclurile de fresce din trecento. Cel mai adesea, însă, această subestimare a picturii monumentale este dictată de faptul că din secolul al XIV-lea s-au păstrat re-lativ puține fresce, în timp ce din aceeași epocă ne-a parvenit o imensă cantitate de tablouri.

Noțiunea de „tablou” nu este cu totul com-patibilă cu pictura de șevalet din trecento. Ca și înainte, icoana determină în multe privințe struc-tura imaginii artistice. Deși iconografia capătă o tratare foarte liberă și vechile tipuri își pierd oa-recum caracterul canonic, ele continuă totuși să domine conștiința creatoare a artistului care numai cu mare greutate depășește tradiția rutinară. Tre-cento este o epocă de luptă între icoana propriu-zisă și tablou. Orientarea spre pictura de șevalet se accentuează tot mai mult, ducînd la transfor-marea treptată a icoanei în tablou. Dar acest pro-ces nu se încheie în secolul al XIV-lea. Orice lu-crare a unui artist trecentist prezintă și o tentă artizanală, ceea ce se simte în ornamentul perlat 6

al fondului aurit, în decorația reliefată a veșmintelor, și în persistarea unor ecouri din siluetele aproape grafice specifice icoanelor, în caracterul „standardizat” al procedeelelor compoziționale, iar uneori și în repetarea monotona a tipurilor. Toate acestea împiedică individualizarea mijloacelor artistice de expresie și depășirea caracterului de icoană. De menționat că aproape toate icoanele trecentiste ce se păstrează astăzi în muzee nu constituie tablouri de sine stătătoare, ci sînt părțile dispartate ale unor poliptici dezmembrate. Ele au devenit „tablouri” numai din momentul separării lor artificiale din sistemul riguros gîndit al polipticului care se distingea printr-o integritate ideatică asemănătoare cu aceea a monumentelor funerare trecentiste. Și întrucît polipticul era o imagine de altar, caracterul de icoană trebuia să se facă bine simțit în fiecare articulație a lui, fie aceasta compoziția centrală, fie mica scenă din viața sfîntului, ce împodobește predela. Dar oricît de puternic s-ar fi manifestat aspectul de icoană, el nu mai era în stare să împiedice creșterea tendințelor contrare lui — adică afirmarea sentimentelor individuale, interesul față de lumea reală.

Pictura trecento-ului ne seduce printr-o deosebită puritate, prin naivitatea și proșpețimea receptării vieții. În limbajul lui „primitiv”, artistul își exprimă în mod excelent gîndurile și sentimentele. El nu forțează posibilitățile de expresie ale formei, nu-și propune sarcini care să-i depășească forțele. Calm, fără precauții exagerate, el își urmează drumul, convins de seriozitatea meseriei pe care o practică. Profilul acestui artist din trecento a fost sesizat cu finețe de către Anatole France, cînd a pus în gura unuia dintre personajele sale cuvintele: „Pentru a-i proslăvi cum se cuvine pe acești oameni, care au lucrat cu atîta osîrdie de pe vremea lui Cimabue pînă în epoca lui Masaccio, aș vrea ca lauda mea să fie modestă și exactă. Ei trebuie transferați cu gîndul în ambianța atelierului, în care trăiau ca meșteșugari. Închipuindu-
7 ni-i la lucru, putem să apreciem mai bine spon-

taneitatea și geniul lor. Ei erau niște oameni ignorați și aspri. Citeau și vedeau puțin. Dealurile din jurul Florenței le limitau orizonturile vizuale și spirituale. Ei își cunoșteau doar propriul oraș, sfânta scriptură și câteva fragmente din sculptura antică pe care le studiau și le dezmierdau cu drag... Cel mai mult îi preocupa folosirea celor mai bune rețete. Atenția lor era concentrată asupra pregătirii lacurilor și frecării temeinice a culorilor. Cine lipea pânza pe panoul de lemn pentru a feri pictura de încovoierea lemnului, acela trecea drept un vrăjitor. Fiecare artist își avea rețetele și formulele lui, păstrate în mare secret... Erau vremuri fericite când nimeni nu se gândea la originalitatea spre care noi astăzi aspirăm cu atîta sete. Ucenicul se străduia să lucreze ca maestrul său; singura lui dorință era să semene cu acesta și dacă se deosebea totuși de alții, aceasta se întîmpla fără voia lui. Toți lucrau nu pentru glorie, ci pentru a-și asigura existența. Setea de nemurire nu le tulbura liniștea. Ei nu cunoșteau trecutul și nu se gîndeau la viitor, nu visau la ceva irealizabil. Toate forțele și le concentrau pentru a face lucruri bune. Fiind naivi, se înșelau rar și descopereau adevărul pe care noi nu-l vedem din cauza intelectului nostru²⁵⁵.

Adesea, artiștii secolului al XIV-lea sînt numiți giottiști. Există o doză de adevăr în această apreciere pentru că influența lui Giotto asupra artiștilor din trecento a fost într-adevăr foarte puternică. Giotto a creat acel sistem de gîndire picturală care a devenit punctul de pornire al mai tuturor căutărilor creatoare de mai tîrziu. De la el pornesc fire nevăzute spre toate școlile de pictură ale Italiei. Dar asta nu ne dă totuși dreptul să folosim fără nici un fel de reținere termenul de „giottiști”. Această noțiune, aplicată întregii picturi din trecento, duce la deformarea perspectivei istorice²⁵⁶. Ea sărăcește și schematizează procesul artistic viu reducîndu-l la un singur plan. În secolul al XIV-lea au lucrat numeroși giottiști, adică imitatori ai marelui maestru, fără ca lor să le revină rolul principal. Neînțelegînd esența artei lui 8

Giotto, aceștia și-au însușit procedeele pur exterioare și nu metoda creatoare a acestuia. Or, în acest fel, ei au devenit foarte repede giottisti, adică niște epigoni fără vlagă. Creația giottistilor, a tuturor acestor nenumărați Niccolò di Pietro, Gerini, Lorenzo di Niccolò Gerini, Bicci di Lorenzo, ne înățișează tabloul dezolant al declinului care vădește o ciudată încremenire a picturii în formulele academismului trecentist. Dar concomitent cu asemenea artiști eclectici, în secolul al XIV-lea lucrează și mulți artiști mai talentați. Chiar dacă și aceștia pornesc de la Giotto, ei nu se mulțumesc cu imitarea lui oarbă. Dimpotrivă, își pun probleme noi, îmbogățesc limbajul artei, se îndreaptă spre studierea naturii, făcând observații pe viu. Acestei categorii îi aparțin Maso, frații Lorenzetti, Vitale da Bologna, Tommaso da Modena, Altichiero. În sfârșit, în secolul al XIV-lea mai lucrează un mare grup de artiști (Maestrul sf. Cecilia, Pacino di Bonaguida, Jacopo del Casentino, numeroși reprezentanți ai școlii din Rimini, Giusto di Menabuoi, ș.a.) care nu se înrudesesc atât cu Giotto, cât cu tradițiile artei de pînă la Giotto. În creația acestora se păstrează multe reminiscențe romanice, uneori lucrările lor prezintă o anumită asemănare cu operele lui Cavallini și cu ale adepților lui. Acești artiști nu pot fi considerați giottisti, ei rămînînd aproape cu totul în afara influenței lui Giotto.

Împotriva unei accepțiuni prea largi a termenului de „giottist” pledează și caracterul general al picturii trecentiste. În aceasta, goticul joacă un rol atât de însemnat încît tradițiile giotteschi se văd înlocuite cu totul de cele gotice. Artă lui Giotto fusese opusă celei gotice, ea fiind ultima verigă a culturii protorenascentiste. Artă majorității pictorilor din trecento (mai cu seamă a celor sienezi și lombarzi) constituie în felul ei o reacție gotică la reforma promovată de Giotto. Această revenire gotică atinge apogeul la sfârșitul secolului al XIV-lea și la începutul celui următor, cînd lucrează maștri ca Lorenzo Monaco, Giovanni dal Ponte, Parri Spinelli, Giovannino de'Grassi, Michelino

da Besozzo, Stefano da Verona. O opoziție față de arta lui Giotto descifrăm și în opera târzie a lui Duccio și a lui Simone Martini. Este adevărat, influența artei lui Giotto contractează tot timpul o mai amplă răspîndire a formelor gotice. Din ciocnirea și lupta curenților giotteschi, pro-giotteschi și gotice, ia naștere o mare varietate de școli și direcții artistice. Se poate ca faptul că școala florentină de pictură n-a promovat în secolul al XIV-lea nici un maestru comparabil cu Simone Martini, cu Ambrogio Lorenzetti sau cu Altichiero, să fie cea mai bună dovadă a profunde crize prin care trecea sistemul pictural al lui Giotto, care, de-a lungul secolului al XIV-lea, a degenerat treptat într-o doctrină academistă. Numai Masaccio avea să simtă și să înțeleagă, în ciuda nenumăratelor stratificări trecentiste, toată înalta originalitate a marii picturi a lui Giotto. Dar acest moment avea să însemne deja începutul unei noi epoci în care realismul Renașterii avea să întrerupă nu numai linia de dezvoltare giottesco-trecentistă, ci și pe cea gotică, și în care moștenirea artiștilor protorenașcențiști era pentru prima oară prețuită cu adevărat și folosită ca atare.

Dintre școlile de pictură din trecento, cea mai atrăgătoare este cea sieneză. Pictura sieneză este foarte poetică. Artiștii din această școală au un subtil simț al culorii căreia îi sesizează încărcătura emoțională. Totodată, ei sînt mari maeștri ai liniei care în mîna lor devine suplă și docilă. Ei se pasionează pentru elegante construcții ornamentale, țesute parcă din subțiri fire de păianjen și din mici puncte ca măgelele. Artă lor gingașă, visătoare este marcată de o notă de sentimentalism. Moștenirea bizantină dobîndește în ea o duioșie nemiîntîlnită, în timp ce goticul își pierde din caracterul său rațional.

Siena — această „l'amorosa madre di dolcezza” (iubitoare mamă a gingășiei)²⁵⁷ — a fost o străveche citadelă a ghibellinilor. Vechile familii aristocratice de origine longobardă și francă au jucat, aici, totdeauna, un rol excepțional de mare. Ele n-au fost exterminate fizic, ca la Florența, ¹⁰

ceea ce le-a permis să-și exercite influența chiar atunci când și-au pierdut puterea politică. Rafinată lor cultură cavaleriească avea o atracție irezistibilă și asupra guvernului guelf al „celor nouă” și a micilor meșteșugari, ale căror elemente mai radicale erau unite în partidele politice denumite „*riformatori*” și „*monte del popolo*”. Această cultură cavaleriească a dat tonul de-a lungul întregului secol al XIV-lea și, într-o bună parte, al secolului următor. Și cu toate că istoria Sienei abundă în răsturnări fără sfârșit, ce-i dădeau unui cronicar italian motive s-o caracterizeze ca „*guazzabuglio di repubbliche*” (republică a harababurii)²⁵⁸, deși pătura marilor negustori n-a încetat niciodată să lupte pentru putere cu pătura mijlocie, micii meșeriași n-au încetat să se ciondănească cu meșteșugarii mai bogați, oamenii simpli în general cu aristocrații, iar aceștia între ei; deși nimeni nu ar fi putut împăca familia Tolomei cu familia Salimbeni, „partidul celor nouă” (*noveschi*) cu „partidul celor doisprezece” (*dodiceschi*) și amîndouă aceste partide cu partidul „reformatoilor”, cu toate acestea, deci, cultura cavaleriească n-a fost întreruptă niciodată la Siena. Înfocați, entuziasmîndu-se ușor, foarte sensibili de felul lor, sienezii au manifestat mult atașament față de propriul trecut, nehotărîndu-se multă vreme să-l sacrifice nici măcar în quattroceto, când Renașterea bătea deja insistent la poarta orașului lor.

Această viabilitate a tradițiilor feudale explică multe lucruri din istoria Sienei. Ea motivează atracția ce o au locuitorii ei pentru Franța, înclinația spre misticism, îndelungata opoziție față de studiile umaniste. Negustorii sienezi întrețineau relații comerciale active cu Parisul, cu Montpellier, cu Marsilia, de unde aduceau mode și obiceiuri franțuzești, cistercienii francezi avîndu-și mînaștirea lor aproape de Siena, la San Galgano. La Siena s-au bucurat totdeauna de o mare popularitate scriitorii francezi, mai ales poeții provenșali. Sienezii au reacționat cu sollicitudine la toate inovațiile artei gotice ale cărei opere le colecționau bucuroși. Scriitorii lor religioși își stilizau ima-

ginile în spirit cavaleresc, transferînd asupra sfinților relația de curtoazie a vieții de toate zilele. În nici un alt oraș al Toscanei, misticismul n-a căpătat o răspîndire atît de mare ca la Siena. Giovanni Colombini, Caterina da Siena, Bernardino Albizecchi strîngeau cu predicile lor mari mulțimi de oameni, trezind în ei sentimente de exaltare. Ei știau să se folosească de comparații poetice, știau să redea în cuvinte meșteșugite imagini mișcătoare prin blîndețea și gingașia lor, pe care artiștii le transpuneau apoi cu mijloace picturale, realizînd o cantitate uriașă de icoane cu imagini de sfinți și cu chipul Fecioarei. Madona constituie tema centrală a întregii arte sieneze, fiind considerată nu numai protectoarea orașului, ci și simbolul eternului feminin. În adorația față de ea se contopeau reminiscențe ale neoplatonismului, cultul medieval al „frumoasei doamne”, atracția față de forma fabulos-frumoasă. Această imagine a Madonei căpăta cînd o tentă de delicată îngîndurare, cînd o nuanță de vagă tristețe, cînd o notă de senzualitate nedisimulată. Pentru artiști, Fecioara era imaginea cea mai îndrăgită, ea întruchipînd visurile lor cele mai intime.

Primul pictor sienz de o autentică originalitate a fost Duccio di Buoninsegna (c. 1255—1319) care este considerat pe bună dreptate întemeietorul școlii sienze de pictură (il. 82—92)²⁵⁹. Contemporan mai vîrstnic al lui Giotto, Duccio a trecut indiferent pe lîngă reforma maestrului florentin. Pe el îl atrăgeau alte idealuri, toate simpatiile lui mergeau de partea artei bizantine, el găsind un farmec deosebit în ritmul lin, melodios al liniilor și în culorile strălucitoare ca niște nestemate. Pe fundalul artei romane și florentine de la sfîrșitul secolului al XIII-lea și începutul secolului al XIV-lea pictura lui Duccio ni se pare oarecum anacronică. Ea s-a născut în condițiile specifice ale culturii sienze, care evolua mai lent decît cultura înaintată a Florenței.

Documentele de arhivă ce ne-au parvenit îl descriu pe Duccio ca pe o natură de boem. Era un om lipsit de simț practic, domol și dezordonat. 12

Era impus tot timpul la tot felul de amenzi, n-avea niciodată bani, era plin de datorii care ajunseseră așa de mari încât, pentru a nu fi siliți să le plătească, soția și copiii săi au renunțat la moștenirea lăsată de artist. Ca vederi politice, Duccio trebuie să fi fost aproape de ghibellini care, deși fuseseră înfrinți după lupta de la Colle, rămăseseră totuși o forță impunătoare. Nu întâmplător artistul a refuzat să depună în anul 1299 jurământul de credință față de *capitano del popolo*, care reprezenta partidul popular. Și mai semnificativ a fost refuzul său de a-și îndeplini îndatoririle militare: în anul 1302, Duccio a fost condamnat să plătească o mare amendă din cauză că a refuzat să ia parte la expediția împotriva posesorilor de castele din ținutul Maremme. În convingerile sale politice, Duccio a fost un tradiționalist la fel de consecvent cum a fost și în artă.

Numele lui Duccio a fost menționat pentru prima oară în documentele din anii 1278—1279 în legătură cu plata pentru pictura unei lăzi și a unor scoarțe de carte. Trebuie să fi fost vorba despre așa-zisele „*cassoni*” și despre miniaturi. Deprinderile de miniaturist au fost însușite în mod atât de organic de către artist încât, cu minuțiozitatea de filigran a finisajului lor au determinat în întregime stilul lucrărilor sale târzii. Probabil că Duccio l-a avut ca maestru pe autorul remarcabilei icoane istoriate cu viața lui Ioan Botezătorul, din Muzeul Academiei din Siena. Acesta l-a inițiat pe Duccio în „*maniera bizantină*” sieneză, care era în felul ei un amestec din elemente romanice, bizantine și gotice. Tot acest maestru i-a inculcat gustul pentru linia elegantă și l-a ajutat să-și dezvolte minunatul lui har de colorist. Pe lângă lucrările profesorului său, Duccio a studiat atent picturile perioadei paleologe timpurii care puteau fi întâlnite în Italia. Aceste rafinate exemple de artă bizantină de la sfârșitul secolului al XIII-lea l-au familiarizat pe artist cu căutările creatoare ale pictorilor greci, aflați atunci în pragul „Renașterii paleologe”. Din aceste modele,

13 Duccio a acumulat multe lucruri noi: ele l-au

împins spre soluții spațiale originale, l-au învățat să trateze forma pictural și i-au dezvoltat simțul pentru culoare. Se poate afirma fără exagerare că dintre artiștii italieni, Duccio și-a însușit în modul cel mai organic moștenirea bizantină care exercita asupra lui o forță de atracție cu totul deosebită.

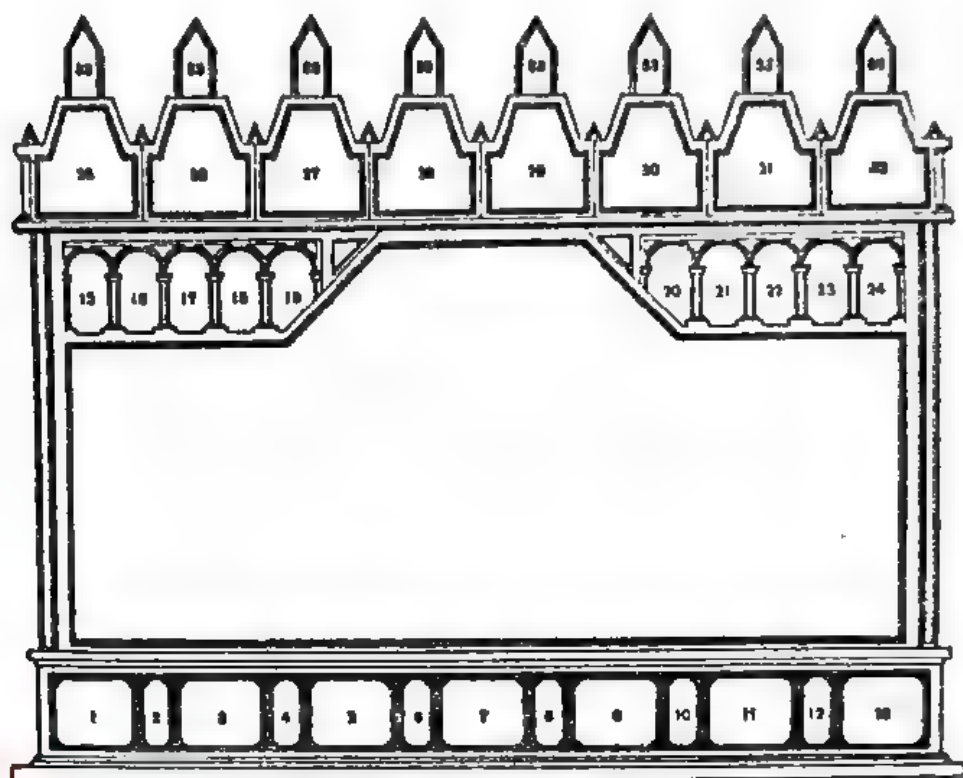
La un artist conservator ca Duccio este foarte greu să urmărești evoluția stilului. Cu trecerea timpului, maniera maestrului a suferit modificări neînsemnate. Și totuși, în opera lui Duccio se disting un grup de lucrători mai timpurii și altul de opere mai târzii. În primul grup, se cuvine să fie incluse *Madona cu șase îngeri*, descoperită recent și aflată acum în Muzeul de artă din Berna, *Madona cu trei franciscani* păstrată la Muzeul din Siena (il. 82). *Madona din Crevole*, de la Opera del Duomo din Siena, și așa-zisa *Madonna Rucellai*, pictată pentru Santa Maria Novella din Florența (il. 83). Primele două icoane, de dimensiuni mici și executate cu o excepțională minuțiozitate amintesc de miniaturile scumpe. Carnația figurilor gingașe și elegante are o nuanță verzuie, caracteristică pentru chipurile bizantine, iar tivurile aurite ale maforionului Mariei șerpuiesc în mod capricios, trădând o mare asemănare cu bordurile altor veșminte din icoanele paleologice timpurii. În tabloul de la Berna, Maria și Cristos sînt redați ca în tipul iconografic al „Eleusei” ce-și are originea, fără îndoială, de asemenea, în modelele bizantine: copilul stă pe genunchiul stîng al mamei și, cuprinzîndu-i gîtul cu mîna dreaptă, se lipește de obrazul ei. Ca fundal, în ambele icoane este folosită o țesătură cu model desenat pe care o țin îngerii. Acest detaliu i-a fost inspirat în mod vădit lui Duccio de miniaturile gotice. Astfel, încă din lucrările sale timpurii, realizate probabil, pe la 1280, artistul se inspiră atît din izvoarele orientale, cît și din cele apusene, sintetizînd elementele împrumutate într-un stil al său, individual, caracterizat de o puritate și o duioșie a emoției atît de evidente încît operele precursorilor lui Duccio ni se par rigide. 14

La cu totul alte dimensiuni a fost realizată *Madonna Rucellai* de care se apropie foarte mult *Madonna din Crevole*. *Madonna Rucellai* este un mare tablou de altar (il. 83). Ea poate fi asemuită cu aceeași „Madonna” menționată într-un document din anul 1285 și pictată de Duccio pentru biserica Santa Maria Novella. Deși mulți cercetători au făcut încercări de a contesta atribuirea acestui tablou lui Duccio, punându-l ba pe seama lui Cimabue, ba pe a *Maestrului Madonnei Rucellai*, ea nu poate fi pusă la îndoială²⁶⁰. Renunțarea la maniera miniaturală de a picta i-a fost impusă lui Duccio de marile dimensiuni ale icoanei care au determinat în multe privințe tratarea monumentală a formei. Totuși, în medalioanele cadrului se simte foarte clar legătura cu tehnica miniaturală a lucrărilor mai vechi. La acestea din urmă ne trimit și bordurile aurite ale veșmîntului Mariei, care serpuiesc într-un ritm lin, curgător. Întreaga icoană este pătrunsă de un sentiment de profundă duioșie, la care contribuie mult și culorile calde, între care domină tonul roz pur al veșmîntului Mariei, în contrast cu tonurile albastrii, liliachii, roz și suav-verzui din hitonurile îngerilor.

Madonna Rucellai a produs o puternică impresie asupra artiștilor florentini dinainte de Giotto (în special asupra Maestrului sf. Magdalena și asupra autorului *Madonelor* din Sant'Andrea din Mosciano și din colecția Gualino din Torino). Lui Giotto însuși, ea trebuie să-i fi părut prea arhaică. Într-adevăr, toate lucrările timpurii ale lui Duccio au rămas în afara influențelor protorenascentiste. Aceste înrîuriri aproape că nu se fac simțite nici în operele din anii '90 ale artistului (*Madona-bust* — il. 84 — din colecția Stoclet din Bruxelles, tripticul de la National Gallery din Londra; *Madona* din Pinacoteca din Perugia). Totuși ecouri îndepărtate ale reformei lui Cavallini s-au propagat pînă la Duccio. Aceasta înlocuiește sistemul bizantin de sugerare a luminii prin striuri cu treceri line în clarobscur datorită cărora forma dobîndește o mai mare senzație de volum și devine mai palpabilă. În locul tronurilor bizantine ușoare,

15

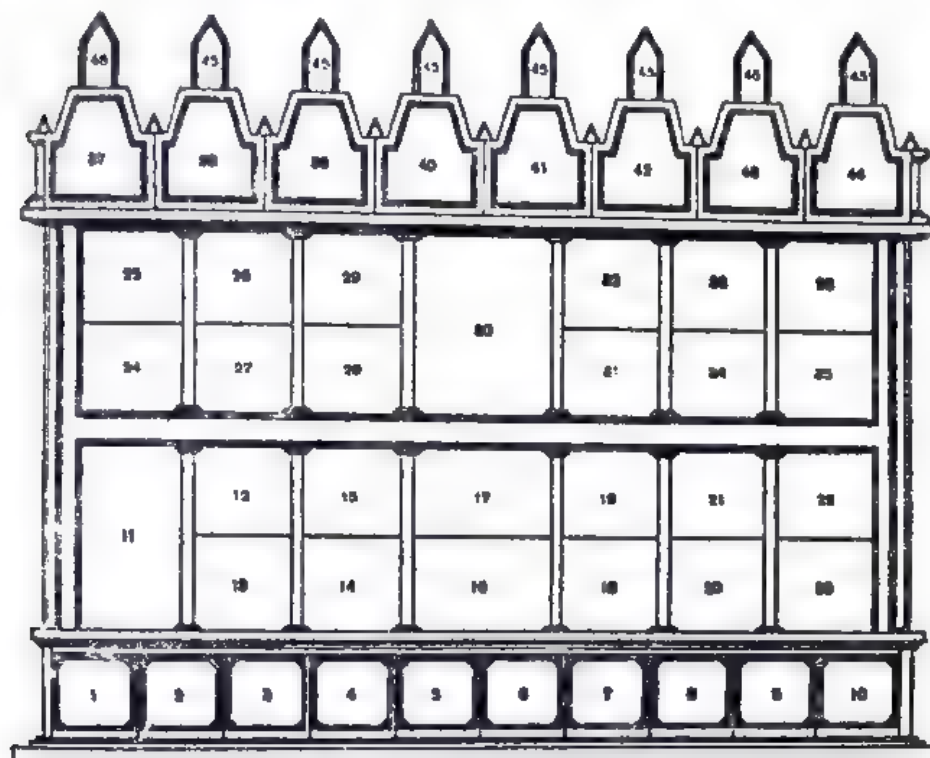
făcute din lemn, într-o fină lucrătură de tâmplărie, Duccio zugrăvește acum un masiv tron monumetal în trei dimensiuni, foarte larg și cu multă stabilitate. Sub figura pînă la brîu a Mariei (în tabloul din colecția Stoclet) artistul înfățișează o



15. Duccio. *Maestà*. Retablu. Reconstituire. Avers. (după Weigelt)

cornișă pe console redată în perspectivă (il. 84). Ulterior, aceste inovații și altele asemănătoare devin un factor important în stilul de maturitate al lui Duccio. În prima etapă a dezvoltării, însă, ele joacă un rol secundar, vădind o atitudine foarte reținută a artistului față de reforma lui Cavallini. Mult mai puternic trebuie să-l fi atras pe Duccio arta gotică pentru că, asemenea celei bizantine, îi era mai apropiată ca spirit. Sub influența sculpturii gotice sau a miniaturilor franceze, el introduce în tablourile sale un nou motiv, și anume copilul jucîndu-se cu vîlul care acoperă capul Mariei. Acest gest de tandrețe este redat cu o spontaneitate seducătoare și cu multă căldură în *Madona* din colecția Stoclet (il. 84), o adevărată capodoperă în creația artistului. Niciodată Duccio n-a creat o 16

imagine mai delicată și mai lirică, niciodată paleta lui n-a atins un mai mare rafinament. Tonurile albastre-verzui, gri-violete, roz (cu o nuanță portocalie) și verzi-cenușii sînt așternute în combinații cromatice atît de distinse, încît culoarea capătă un aspect de materie prețioasă.



15. a. Duccio. *Maestà*. Retablu. Reconstituire revers.
(după Weigelt)

Duccio avea cu siguranță un mare atelier în care lucrau mulți discipoli. Cu ajutorul lor, el a realizat, între anii 1300—1308, două polipticuri ce se păstrează în Muzeul din Siena. În primul, pensulei lui Duccio îi aparține numai Madona, iar în al doilea, care a suferit mult în urma repictărilor, părțile cele mai reușite sînt semifigurele Sf. Agnesa și a evanghelistului Ioan, pictate probabil de maestrul însuși. Ambele polipticuri ne poartă către opera capitală a lui Duccio — renumitul tablou de altar din catedrala sieneză, realizat între 1308 și 1311 (il. 85—92). Această imensă icoană pictată pe ambele fețe, păstrată azi în Muzeul Catedralei, și-a pierdut, din păcate, aspectul inițial (fig. 15—15 a). Deteriorarea timpurie a ramei a dus la dispersarea ansamblului. Figurile profeților și scene

din viața Mariei și a lui Cristos, precum și semi-figuri de apostoli și de îngeri au ajuns în muzee și colecții din Londra și din America.

Pe aversul icoanei este înfățișată protectoarea Sienei — Madona (il. 85). Ea stă solemnă pe un tron larg, înconjurată de o gloată de îngeri și de sfinți. Avem de-a face aici cu tipul compoziției de aparat, pe care italienii îl numesc *Maestà*.

Plasarea figurilor este strict simetrică, chiar ostentativă. Artistul a vrut, probabil, să sublinieze caracterul de ceremonial al acțiunii: sfinții și îngerii se închină în fața Mariei, slăvind-o nu numai ca împărăteasă a cerului, ci și ca stăpînitoare a Sienei. Țesăturile bogate, ornamentate, bordurile aurii șerpuind capricios ale veșmintelor, nimburile aurite — toate acestea sînt menite să întărească elementul de prezentabilitate. Duccio ar spune parcă: „Am zugrăvit o mare sărbătoare și fie ca la această serbare să participe toți cei ce se apropie de tabloul meu“. De aceea sînt așa de strălucitoare culorile care, în ciuda patinei datorate timpului, radiază ca niște pietre prețioase.

Strîns legat de tradiția icoanelor, Duccio a realizat pe aversul icoanei de altar o compoziție strict bidimensională: figurile nu sînt înșirate una în spatele alteia, ci etajate, plasate una deasupra alteia, așa încît nimburile lor formează benzi ornamentale abil ritmate datorită alternării aurului cu veșmintele colorate. Noile adieri se simt numai în tratarea chipurilor modelate într-un clarobscur fin care conferă formei relief. Dar Duccio nu încarcă nici aici suprafața, asemenea lui Cavallini, cu volume tridimensionale greoaie. El apelează la un relief delicat (il. 86), marchează silueta închisă în limita conturilor masei, făcînd-o ușoară și punînd-o de acord cu suprafața.

Predela și partea superioară a aversului tabloului de altar precum și reversul acestuia în întregul lui au fost împodobite de Duccio cu 76 de scene din viața Mariei și a lui Cristos (il. 87—92). În acest ciclu, este narată povestea tristă a suferințelor îndurate de Maria și de fiul ei. Pictorul a înfățișat această poveste cu multă simplitate și 18

claritate, așa că ea trebuie să li se fi părut contemporanilor, care cunoșteau bine toate peripețiile istoriei evanghelice, nu numai o poveste neașteptată de nouă, ci și atrăgătoare. Duccio a știut să exprime în imaginile sale semnificația fiecărui episod al tragediei creștine, sensul ei ascuns, simbolismul ei laconic. A știut, în același timp, să poetizeze fiecare episod și să le adauge detalii concrete absolut noi, conferind povestirii o notă de veracitate nemaiîntâlnită pînă atunci.

În scenele sale evanghelice, Duccio renunță la desfășurarea în plan a compoziției. El înfățișează cu plăcere interioare, clădiri acuzat tridimensionale și chiar grupuri complexe de edificii. Adesea, recurge la racursiuri îndrăznețe, la încrucișări și decupaje complicate. Toate acestea le-a învățat din pictura romană cu care trebuie să fi venit pentru a doua oară în contact la sfîrșitul secolului al XIII-lea și la începutul secolului următor. Fără cel de-al doilea contact al lui Duccio cu arta romană, ar fi greu de explicat schimbările ce se întrevăd în creația lui tîrzie. Artistul a trecut pe lîngă Giotto, fără a fi înrîurit de el, dar este posibil ca reforma lui Cavallini să fi găsit la el un oarecare ecou. Este adevărat că nu l-a împins spre o apropiere de realitate, că nu l-a determinat să o rupă cu moștenirea bizantină, dar a contribuit la înnoirea limbajului său plastic care s-a apropiat de soluțiile artistice ale maștrilor protorenascentiști. Și totuși, nici în lucrările sale cele mai tîrzii, Duccio nu s-a apropiat de mișcarea protorenascentistă, fapt dovedit, în parte, și de micul triptic din Palatul Buckingham din Londra, realizat de artist cu ajutorul ucenicilor, în sensul deceniului doi al secolului al XIV-lea. Figurile delicate, alungite trădează intensificarea în continuare a influenței gotice, iar veșmintele rămîn acoperite cu striuri subțiri ce-și au originea în blicurile bizantine.

Duccio ocupă un loc de vază nu numai în istoria picturii sieneze, ci și a celei italiene, în
19 general. El este unul dintre cei mai încîntători

artiști, cu un farmec irezistibil. Arta lui fină, delicată, transformă într-o înaltă valoare poetică fiecare imagine și fiecare scenă din mitologia creștină. Icoanele lui Duccio exprimă o compasiune lirică intimă. Ele au pierdut severitatea și austeritatea bizantină, lor fiindu-le proprie un fel de duioșie deosebită. Duccio știe să conducă povestirea cu măiestrie, încărcînd-o cu captivante detalii de gen. El nu se teme ca în una și aceeași icoană să prezinte personajul principal de două ori și să repete unele episoade. Ca nici unui alt maestru din ducento, lui îi place să redea interioare confortabile, cu uși întredeschise prin care se văd încăperile alăturate, amenajate cu obiecte de mobilier; îi mai place să redea căsuțe confecționate parcă din carton, precum și străzi liniștite, peisaje de basm cu fundaluri aurite și cu arbori ca niște buchete. Prin aceste detalii, el înviează tradiționalele scene religioase apropiindu-le de sufletul privitorului. În construcțiile sale perspective, comite numeroase greșeli, de neconceput la Cavallini și la Giotto. Narațiunea lui se întrerupe adesea și sare de la o temă la alta. Este foarte caracteristic faptul că pe reversul tabloului de altar *Maestà*, scenele nu sînt lizibile în desfășurarea strict consecventă pe orizontală, ci perechi, pe verticală (il. 87 și fig. 15 a). Ca să nu piardă firul povestirii, privitorul trebuie să urmărească tot timpul cu atenție amplasarea titlurilor, citindu-le ba de sus în jos, ba de jos în sus, ba de la stînga la dreapta. Cu toate acestea, Duccio obține o uimitoare pregnanță a imaginii. În limitele fiecărei scene, el reușește să epuizeze subiectul. Iar dacă nu poate, ca Giotto, să concentreze narațiunea asupra momentului principal, el are pe de altă parte talentul rar de a face ca fiecare detaliu să apară indispensabil, contribuind la crearea stării de spirit poetice.

Ar fi nedrept să-l criticăm pe Duccio, cum face Berenson²⁶¹, de pe poziția așa-ziselor „*tactile values*” specifice picturii lui Giotto. Oamenii lui Duccio abia dacă amintesc de eroii plini de 20

vigoare ai lui Giotto. Ei pășesc ușor, fără zgomot, corpurile lor sînt parcă imponderabile, iar gesturile reținute, zgîrcite. Figurile diafane sînt aplatizate, între ele și fundalurile aurite nefiind nici o contradicție. Siluetele parcă ar aluneca pe suprafața imaginii care este totdeauna punctul de plecare pentru toate construcțiile compoziționale ale maestrului. În această privință, între Giotto și Duccio există anumite puncte de contact. Dar dacă Giotto evită să dizolve volumul figurii în planul suprafeței, în schimb, Duccio aplatizează în mod conștient volumul pentru a nu încălca echilibrul ritmic dintre figură și fundalul aurit.

Printre scenele de pe reversul renumitei *Maestà* un rol important a fost acordat de Duccio zugrăvirii „Patimilor”. Imaginea lui Cristos este tratată nu în nota eroică în care a tratat-o Giotto, ci într-una pur lirică. Cristos este sortit să îndure cu răbdare și resemnare toate chinurile (il. 90—91). Toate acțiunile și mișcările sale au un aer pasiv ce inspiră un sentiment de milă. La Angela da Foligno (m. 1309), o contemporană a lui Duccio originară din Umbria, întîlnim o tratare asemănătoare a imaginii lui Cristos. În cartea ei „*Liber de vere fidelium experientia*” („Cartea despre adevărata experiență religioasă”) care s-a bucurat la timpul său de o mare popularitate, Angela îl tratează pe Cristos înainte de toate ca „*Deus paxionatus*” (Dumnezeu îndurător de patimi), ca „*Deus et homo paxionatus*”²⁶². Încă din copilărie, Cristos a trăit o mare tristețe întrucît a presimțit suferințele viitoare. El a îndurat cu smerenie toate chinurile, disprețuit de toți, sărac și neajutorat („*et semper stetit sicut homo impotens*”). Și obligația fiecărui credincios constă, după afirmația Angelei, să se gîndească totdeauna la jertfa adusă de Dumnezeu pentru iertarea păcatelor omenești, și să se simtă părtaș la suferințele lui Cristos. Numai atunci credinciosul are parte de dragostea lui Dumnezeu („*qui plus de mea paxione* 21 *recordabantur, plus de mea amore habebunt*”).

Interesul special acordat de Duccio „Patimilor“ se explică prin sentimentele mistice care cuprinseseră cercuri largi ale societății sieneze. Dar dacă la misticii italieni și mai ales la cei germani, descrierile „Patimilor“ dobîndesc adesea o tentă de pesimism sumbru (ca mai târziu la Bosch și la Grünewald), la Duccio „Patimile“ capătă o altă interpretare, povestirea fiind derulată în tonuri blinde, duioase. Maestrul netezește toate asperitățile, evită tratarea grotescă și paroxismul expresiei. La fel, imaginea lui Cristos în suferință e marcată de o reținere plină de noblețe și o profundă umanitate. Atît în scenele „Patimilor“, cît și în Madonele lui Duccio, ducul liniilor este așa de ritmic și de melodios, culorile atît de distinse, încît chiar și imaginile cele mai triste nu dau naștere la asociații sumbre. Scenele degajă o ușoară stare de spirit elegiacă. Ca liric înăscut, Duccio este la fel de străin de eroismul epic al lui Giotto ca și de patetismul lui Giovanni Pisano. Dîndu-și perfect seama de posibilitățile și de limitele talentului său liric, Duccio n-a pictat niciodată fresce monumentale. Latura lui forte o constituie icoana de mari dimensiuni executată cu minuție de giuvaergiu și al cărei colorit strălucitor o aseamănă cu emailurile scumpe. Nu întîmplător împarte el tabloul de altar al catedralei sieneze în zeci de scene. Toate aceste scene îi oferă mult mai multe posibilități pentru exprimarea sentimentelor lirice intime, decît *Maestà*, compoziție solemnă și rece.

Duccio n-a fost un mare inovator. El s-a ținut la distanță de mișcarea protorenascentistă. Dacă a împrumutat din aceasta unele inovații, ele au fost adaptate totdeauna vechiului fond cu rădăcini în arta bizantină. Duccio a preluat timid și fără entuziasm aceste inovații; el n-a ajuns la ele pe un drum propriu, ci i-au fost inspirate din afară. Cît a trăit, el nu a reușit să-și însușească principiile gîndirii în spațiu. Nostalgia trecutului i-a încătușat forțele, împingîndu-l pe drumul tradiționalismului. Din această cauză, 22

arta lui Duccio, oricât ar fi de desăvârșită, joacă un rol istoric mai limitat. Ea a exercitat o mare influență asupra artiștilor sienezi, determinând caracterul întregii școli sieneze de pictură. Dacă Simone Martini a dezvoltat laturile cele mai poetice ale artei maestrului, în schimb, frații Lorenzetti au împrumutat din ea cu precădere trăsăturile de gen care, în arta lui Duccio, erau încă slab exprimate, dar care erau deosebit de compatibile cu talentul lor orientat spre redarea realității.

Duccio a lăsat în urma sa o mare școală²⁶³. Adepții lui cei mai apropiați au fost așa-numitul Maestru al Maestei din Badia a Isola, anonimul Maestru al Madonei din Città di Castello, puternic bizantinizantul Segna di Bonaventura (menționat în anii 1298—1326), elegantul Ugolino da Siena (menționat în 1317—1327). De cel din urmă se apropie foarte mult un pictor sienez anonim pe care Berenson l-a numit în mod convențional Ugolino Lorenzetti²⁶⁴. Acești artiști sînt epigoni care-și urmează maestrul. Lucrările lor nu conțin nimic în plus față de ceea ce adusesese opera lui Duccio. Dintre urmașii lui numai lui Simone Martini (c. 1285—1344)²⁶⁵ i-a fost dat să devină un eminent pictor care nu numai că a dezvoltat bazele artei lui Duccio, ci le-a și prelucrat în mod radical în spirit gotic (il. 93—104).

Încă din lucrarea sa timpurie — *Maestà*, din Palazzo Pubblico din Siena, Martini îmbogățește moștenirea lui Duccio printr-o serie de trăsături împrumutate din pictura florentină (il. 93—94). În această frescă, executată în anul 1315, este înfățișată Maria cu pruncul, așezată pe tron și înconjurată de un sobor de sfinți. O inscripție sub frescă glăsuiește că Mariei îi plac mai puțin florile cerești decît hotărîrile drepte și faptele bune ale cetățenilor Sienei. În acest fel, fresca ce împodobește sala Marelui Consiliu se ridică la nivel de simbol: Maria participă parcă

23 nevăzută la luarea hotărîrilor de către înaltul

organ al Republicii sieneze care se întrunea sub înaltul ei patronaj.

În comparație cu *Maestà* lui Duccio, compoziția lui Martini se deosebește prin mult mai multă libertate și printr-o mai accentuată spațialitate. Figurile sînt plasate pe diagonală, între ele fiind lăsate spații libere destul de însemnate, iar baldachinul sprijinit de sfinți este folosit cu abilitate ca factor de subliniere a adîncimii spațiului. Toate aceste inovații compoziționale își au, fără îndoială, originea în reforma promovată de Giotto, cu care Martini trebuie să fi făcut deja cunoștință în acești ani. Despre influența artei lui Giotto vorbesc și chipurile mai carnoase decît în tablourile lui Duccio, modelate, ca și trupurile, cu ajutorul clarobscurului. Pentru crearea unei și mai mari iluzii de adîncime a spațiului, Martini încadrează fresca într-o ramă ce imită piatra. Privitorul recepționează astfel priveliștea solemnă pătrunzînd prin ramă, fapt datorită căruia se creează impresia „spargerii” peretelui. Dar aceste tendințe iluzioniste se echilibrează, la Simone, prin unele tendințe decorative. Fîșia lată de medalioane ce însoțește rama accentuează caracterul plat al peretelui pe care-l subliniază de altfel și compoziția dată într-o liniștită desfășurare pe orizontală. Spre deosebire de Giotto, Martini nu gîndește în spațiu, dar spre deosebire de Duccio, el nu trece indiferent pe lîngă arta florentină din care preia premeditat o serie de inovații. Drept rezultat, elementele de concepție bidimensionale și cele sugerînd spațiul se îmbină în mod insolit în creația sa lipsită de acea consecvență riguroasă pe care au încercat să i-o atribuie unii cercetători contemporani²⁶⁶.

În *Maestà*, trăsăturile eleganței gotice se remarcă în fiecare figură. Personajele lui Martini degajă o atmosferă mondenă. Acești sfinți trebuie să se fi simțit foarte bine în mediul cavaleresc care îi familiariza cu bunele maniere. Maria șade, asemenea unei doamne aristocrate, pe un elegant tron gotic. Pe cap poartă o coroană — atribut preferat în statuile franceze. Pe genun- 24

chiul stîng îl ține pe Cristos — cel mai fermecător prunc pictat vreodată de artiștii sienezi. Mariei i se închină și-i slujesc sfinți și îngeri eleganți care, prin aspectul lor exterior, se aseamănă cu reprezentanții tineretului de aur al Sienei, al cărui mod de viață a fost cîntat într-o serie de sonete ale lui Folgore da San Gimignano. Martini încarcă imaginile religioase tradiționale cu trăsături ale modului de viață cavaleresc. Acest mod de trai îl atrage atît de mult încît l-a cucerit pentru toată viața.

În anul 1317, Martini se afla la Neapole, la curtea de Anjou. Aici a avut prilejul să facă de aproape cunoștință cu cultura franceză care-l atrăgea atît de tare. Probabil că el însuși a intrat în rîndul cavalerilor căci altfel ne-am putea explica cu greu de ce este numit, într-un decret regal, *cavaliere* Simone Martini²⁶⁷. Pentru Robert de Neapole, artistul a realizat un tablou de altar în care l-a înfățișat pe regele îngenunchiat căruia fratele său — sf. Ludovic de Toulouse — îi așază coroana pe cap (il. 95). Acest Ludovic, mort în vîrstă de douăzeci și patru de ani, a fost strănepotul lui Ludovic IX. Gurile rele spuneau că Robert i-ar fi uzurpat tronul napolitan. De aceea, tabloul lui Simone Martini avea un profund sens politic: el confirma legitimitatea domniei lui Robert și demonstra elocvent dreptul la succesiune al stirpei de Anjou.

Martini nu s-a zgîrcit în acest tablou de altar cu acele mijloace care puteau să întărească impresia solemnității de paradă. Sfîntul stă pe tron asemenea lui Budha, pe fața lui palidă nefiind nici urmă de patimă. Veșmîntul lui bogat, de episcop, este împodobit cu stemele Franței și Aragonului, pe cap poartă o mitră bogat ornamentată, iar în mîna dreaptă, o cîrjă. Nu mai puțin luxos este și costumul lui Robert. Cu o minuție de orfevru Simone pictează incrustațiile tronului, motivul decorativ al stofei cu care este tapițat, ornamentul fin al fundalului, al bordurilor și tivurilor de aur ale veșmintelor, motivul oriental al covorului. În combinație cu cu-

lorile distinse de roz, verde, gri, aceste elemente decorative creează o imagine de bogăție orbitoare. În căutarea aceluiași caracter de reprezentare, Simone aplatizează figurile, lipsindu-le de pondere și de volum. Ele se detașează ca siluete plate pe fondul auriu sclipitor. Accentul principal este transferat de maestru asupra jocului decorativ de linii care în bordurile aurite ale veșmîntului lui Ludovic atinge un rafinament ce ne duce involuntar cu gîndul la cele mai reușite modele ale miniaturii franceze. În cinci scene din viața sfîntului care împodobesc predela altarului, Simone renunță la tratarea bidimensională a compoziției. El reproduce aici interioare și edificii complexe, care au un unic punct de fugă, ceea ce duce în mod corespunzător la redarea în racursi a liniilor. Unghiul din care este receptată scena coincide, în viziunea artistului, cu axul central al tabloului. Pesemne că maestrul a vrut aici să-l epateze pe rege prin cunoștințele sale în domeniul perspectivei pe care o stăpînea — cum o dovedesc și frescele mai tîrzii de la Assisi — cu o măiestrie remarcabilă pentru secolul al XIV-lea.

În anul 1320, Martini a realizat două polipticuri: unul pentru biserica Santa Caterina din Pisa (părți dispartate ale acestuia au ajuns la Museo San Matteo din Pisa), altul pentru biserica San Domenico din Orvieto (se află acum în Muzeul Domului). În ambele lucrări, artistul a reușit cel mai bine imaginile Mariei, a Magdalenei și a Luciei. El a întruchipat în ele tipul feminin preferat, plin de grație și de blîndețe seducătoare. Apropiindu-se de Duccio, Simone creează imagini și mai feminine și mai visătoare decît acesta. El știe să exploateze cu finețe silueta figurii îmbătîndu-se de coloritul distins al veșmintelor acestora. În polipticul fost la San Domenico, formatul unor icoane este alungit pe verticală dobîndind o elansare pur gotică. Această trăsătură este caracteristică și pentru polipticul din muzeul Gardner din Boston, executat de Simone cu ajutorul discipolilor.

În anul 1328, Martini a împodobit sala Marelui Consiliu din Palazzo Pubblico din Siena cu o frescă monumentală care-l înfățișează pe Guidoriccio da Fogliano — comandant suprem al forțelor armate ale republicii (il. 96). Acest condotier a luptat cu succes împotriva lui Castruccio Castracane, care-i băgase pe toți în panică, și a reușit să recucerească de la acesta Montemassi. Portretul său plasat vis-à-vis de *Maestà* trebuia să glorifice succesele repurtate de armata sieneză și să înflăcăreze sentimentele civice ale sienezilor. Cetățenii Sienei preferau să plătească un preț de răscumpărare bandelor ce prădau periferiile orașului decât să le înfrunte. În aceste condiții, portretul lui Guidoriccio, inaugurînd o lungă serie de asemenea portrete renascentiste, dobîndea o importanță simbolică: era conceput ca o chemare la renașterea militară a republicii.

În figura mărunță a călărețului, în dealurile făcute parcă din carton, în lagărul desfășurat în dreapta, în orașul și castelul zugrăvite în planul secund, există ceva de jucărie. Este clar că Simone Martini nu era la înălțimea sarcinii de a crea o imagine monumentală. Guidoriccio nu emană acea voință inflexibilă a eroului renascentist. Fața plinuță, feminină a condotierului este lipsită de expresivitate. Deși Martini a încercat să redea aici asemănarea portretistică, el a generalizat atît de mult trăsăturile feței încît tratarea individuală a fost înlocuită cu una tipică. S-ar părea că pe Martini l-a interesat mai mult veșmîntul luxos al călărețului, și valtrapul calului decât redarea psihologiei eroului. Valtrapul formează falduri ce șerpuiesc conform unui ritm pur decorativ. Simone a utilizat o serie de artificii perspectivele (lăncile sprijinite de palisadă, corturile ș.a.), fără să reușească a încorpora organic figura călărețului în peisaj. Figura cavalerului rămîne izolată, încît privitorul are impresia că eroul, sugerînd oarecum o jucărie, înaintează pășind pe muchia ramei și nu pe solul

Într-o lumină mult mai atrăgătoare ne apare Simone într-o lucrare a sa din a doua jumătate a anilor '20 — și anume în tripticul din biserică Sant' Agostino din Siena²⁶⁸. El l-a înfățișat aici pe fericitul Agostino Novello (m. 1309) și patru „minuni” înfăptuite de acesta (il. 97—99). Ca și Duccio, Martini n-avea simțul monumentalului. Probabil că tocmai de aceea i-au reușit cel mai bine tablourile de mici dimensiuni. Deosebit de izbutite sînt cele două scene în care a înfățișat salvarea de către sfînt a unui băiețel prăbușit de pe balcon (il. 98) și învierea unui prunc căzut din leagăn cu care fericita mamă se îndrepta spre biserică (il. 99). Artistul transferă cu multă spontaneitate cele două evenimente miraculoase în ambianța contemporană. Privitorul vede aici o străduță sieneză, pe locuitorii ei alarmați, interiorul confortabil al unei case din Siena, pe sienezele îngrijite și cochete. Numai în cele mai bune povestiri italiene mai întîlnim o atmosferă poetică atît de rafinată, o asemenea prospețime a receptării, o asemenea trăire sinceră a frumuseților vieții. Fără să abandoneze filonul narativ al povestirii, Simone Martini îl încarcă cu atîtea amănunte veridice încît obține o pregnanță neobișnuită nici chiar pentru Duccio. Avem de-a face aici cu acel stil narativ pe care-l vor desăvîrși frații Lorenzetti și care va avea sute de adepți în epoca quattrocento-ului.

În scenele cu minunile fericitului Agostino Novello, Martini a obținut o serie de remarcabile rezolvări perspectivale. Dintre maeștrii contemporani cu el, Simone era întrecut în acest domeniu numai de Giotto și de Maestrul sf. Cecilia, ceea ce ne confirmă și frescele sale din capela sf. Martin din biserică inferioară a bazilicii San Francesco din Assisi (il. 100—101). Data plauzibilă a realizării acestor fresce trebuie admisă ca fiind cuprinsă între deceniul trei și începutul deceniului patru²⁶⁹. Ca temă a frescelor de aici Simone a ales viața lui Martin din Tours. Acest sfînt era extrem de popular în Franța unde i-au fost în-

chinatute de biserici. Era venerat în special în cercurile cavalierești care subliniau apartenența lui la pătura militară. Este foarte caracteristic faptul că într-o variantă germană a „Legendei de aur“, viața sf. Martin era stilizată în spirit pur cavaliereșc. Probabil că tocmai această latură i-a impus cel mai mult lui Simone în descrierea vieții sfântului. Latura respectivă îi furniza un bogat material istoric care-i permitea să reproducă toată strălucirea culturii cavalierești contemporane care îl atrăsese totdeauna. Trebuie de aceea să regretăm că un alt ciclu de fresce al lui Simone Martini, ce împodobește capela vecină din aceeași biserică a fost mult deteriorat. Artistul ilustrase acolo viața lui Ludovic cel Sfânt, regele Franței, o temă atrăgătoare în ochii acestui maestru sienez francofil.

În frescele din Assisi frapează îndrăzneala construcțiilor perspective ale lui Martini. El redă în racursiurile cele mai complexe tavane casetate, console, bolți în cruce, arce, logii, interioare. Probabil că s-a contaminat de la exemplul măștrilor romani care lucrau în biserica superioară și cu care el a încercat să-și măsoare forțele. Dar de la folosirea unor racursiuri perspective disparate pînă la o concepție spațială este cale lungă. Și frescele lui Martini demonstrează convingător aceasta. În comparație cu frescele lui Giotto, acestea par niște miniaturi supradimensionate. Majoritatea figurilor sînt lipsite de un solid caracter structiv, interioarele rezervate lor sînt prea mici și fără adîncime, iar intervalele dintre ele aproape că lipsesc. Frumusețea acestor fresce constă în varietatea și bogăția episoadelor descrise și nu în monumentalitatea acestora. Martini reproduce excepțional de pregnant costumele, arhitectura, modul de viață. Unele dintre figurile sale (ca de pildă, cîntăreții sau muzicanții) vădesc un ascuțit simț de observație: în ele sînt excelent surprinse deprinderile profesionale. Dar Figurile lui n-au însă suficientă expresivitate psihologică, Martini neștiind să confere

povestirii tensiune dramatică. Din această cauză, cele mai reușite scene sînt acelea în care domină elementul de gen. Din categoria acestor scene face parte Ridicarea sf. Martin la rangul de cavaler în care maestrul a zugrăvit ceremonialul vieții napolitane pe care o cunoștea foarte bine (il. 100). Împăratul Iulian încinge un tînăr cu o spadă în timp ce servitorul său îi fixează acestuia pintenii la picioare. Capul tînărului este împodobit cu o coroniță împletită din flori. În spatele împăratului se află scutierul și purtătorul de șoim — însoțitorii nedespărțiți ai cavalerului, iar în dreapta compoziției se află muzicanți și cîntăreți. Se prea poate ca în această scenă, Simone Martini să fi înfățișat ceremonialul de care a avut parte el însuși, la Neapole, și care avea să fie una din amintirile cele mai vii ale întregii sale vieți.

Capela sf. Martin este împodobită, de asemenea, cu figurile unor sfinți redați izolați, în bogate ancadrame gotice. Dintre aceste figuri ne atrag îndeosebi atenția sf. Magdalena și Ecaterina din Alexandria (il. 101). Dacă cea din urmă este îmbrăcată într-un veșmînt cu falduri ce cad lin, în schimb, corpul Magdalenei se pierde pur și simplu în mantie formînd falduri gotice foarte întortocheate. Nicăieri Martini nu se apropie atît de mult de imaginile de sculptură ca în această figură inspirată de statuile franțuzești. Această intensificare a influenței gotice ar trebui atribuită noului contact al artistului cu monumentele artei franceze pe care a avut posibilitatea să le studieze la Assisi, unde erau bine reprezentate. Se mai poate ca de la aceste monumente să fi purces Martin cînd a creat una dintre cele mai captivante imagini ale sale, aceea a sf. Clara. Această figură pînă la mijloc, împreună cu semifigurile altor patru sfinți, împodobește zidul transeptului din partea dreaptă a aceleiași biserici inferioare a Bazilicii din Assisi. Judecată după aristocratismul ei fin și după însuflețirea ei cu totul deosebită, 30

imaginea sf. Clara aparține celor mai desăvârșite creații ale lui Simone Martini.

Încă de la sfârșitul anilor '20, în lucrările lui Martini au început să fie accentuate trăsăturile decorative. Pe acest teren, s-a produs apropierea maestrului de artiștii francezi. Artă gotică l-a atras din ce în ce mai mult pe Martini care, prin toate înclinațiile și gusturile sale era pregătit să și-o însușească pe scară largă. Cultura cavalească de curte a Franței trebuie să i se fi părut lui un ideal înalt inaccesibil. Latura ei formală a fost receptată de el sub aspect estetic, ca o manifestare a unor simțăminte nobile și rafinate. După structura talentului său, Simone Martini era un visător și un poet. Din cultura cavalească în declin, el a împrumutat tot ce mai păstra poezia de altă dată, transfigurînd-o în imagini ale unei mari arte ce poartă pecetea unui gust ireproșabil.

Cel mai reușit tablou al lui Simone este, se pare, renumita sa *Buna Vestire* de la Uffizi (il. 102), pictată în anul 1333 (figurile sf. Ansanus și sf. Giulietta, ce flanchează această *Buna Vestire* au fost pictate de Lippo Memmi). Cufundată în gânduri, Maria este speriată de apariția neașteptată a îngerului. Intimidată, își strînge mantia cu mîna dreaptă, în timp ce degetele de la stînga strîng mașinal cartea de rugăciuni legată în piele. Figura ei înfiorată este grațios înclinată, profilîndu-se cu silueta ei întunecată pe fondul auriu. Maria ascultă cuvintele prevestitoare ale îngerului cu aerul pe care l-ar avea o doamnă din aristocrație cînd ar asculta declarația de dragoste a unui cavaler. În ținuta și în mișcările ei există ceva artificial, un fel de fandoseală, ea purtîndu-se exact după eticheta mediului curtean, ale cărei prescripții le îndeplinește întocmai. Îngerul prosternat în fața ei ține în mîna stîngă o ramură de măslin. Aripile lui sclipesc în toate culorile curcubeului, veșmîntul alb și auriu are o nuanță albastruie, iar mantia desfăcută este colorată într-un ton lilas închis. Aceste culori sînt
31 excelent armonizate cu mantia albastră a Mariei

și cu țesătura roșie-cărămizie cu ornamente aurii aruncată peste jilț. Ambele figuri au siluete bine conturate. Aproape lipsite de volum și de pondere, ele trăiesc aceeași viață cu fundalul auriu și scînteietor ce transportă întreaga acțiune într-o lume ideală. Nici un artist italian n-a reușit să creeze în secolul al XIV-lea un tablou de un mai mare rafinament. Probabil că tocmai de aceea *Bu-na Vestire* a lui Simone Martini a făcut obiectul a numeroase imitații. La această imagine au apelat și pictorii sienzezi din quattrocento. Însuși maestrul era atît de satisfăcut de ea încît a repetat-o cu cîteva modificări într-o mică icoană păstrată în prezent la Ermitaj (il. 103)²⁷⁰. Această prețioasă icoană poate fi comparată în privința rezonanței sale lirice și a caracterului melodios al liniilor, numai cu cele mai bune sonete ale lui Petrarca.

Pînă în octombrie 1340, Martini a trăit la Siena. Curînd după această dată, a trebuit să se mute la Avignon unde a fost invitat la intervenția cardinalului Jacopo Stefaneschi. Mutarea lui Simone Martini în Franța n-a fost deloc întîmplătoare. Ea a împlinit logic cercul căutărilor sale, dîndu-i posibilitatea să vină în contact direct cu cultura franceză spre care tindea încă din tinerețe. La Avignon — fosta reședință papală — viața pulsa din plin. Aici veneau din toate părțile învățați, prelați, bancheri, negustori, curtezane, aici se aciuiaseră exilații politici și tot aici a trăit timp îndelungat Petrarca. Avignonul era un puternic centru cultural în care se încrucișau influențele artistice ale Italiei și Franței. Aici a făcut cunoștință Simone Martini cu Petrarca, de a cărui înaltă apreciere se bucura. Simone a ilustrat pentru Petrarca micul volum al lui Vergiliu, aflat în prezent la Biblioteca Ambrosiana și tot pentru el a realizat portretul Laurei²⁷¹. Probabil că acesta era un desen făcut cu un condei de argint pe pergament. Arta rafinată, înclinată spre visare, a lui Simone era intim înrudită cu poezia lui Petrarca. Nu degeaba poetul a răspuns cu următoarele cuvinte la portretul ce-i fusese dăruit: 32

Simone al meu a fost, fără îndoială, în paradis
De unde a coborât nobila madonă
El a văzut-o acolo și a fixat-o pe pergament
Pentru a da pământului o mărturie despre mi-
nunatul ei chip

Lucrările târzii ale lui Martini, realizate deja la Avignon, trădează trăsături gotice. Este vorba despre *Întoarcerea lui Cristos de la templu, când avea doisprezece ani*, lucrare păstrată azi la Institutul regal de artă din Liverpool, și despre micul altar portativ, ale cărui părți dezmembrate au ajuns la Anvers, Paris și Berlin²⁷². Prima dintre aceste lucrări a fost realizată în anul 1342. Cristos este înfățișat ca un băiat îngrijit și frumos, cu trăsăturile feței delicate și fine. Această imagine a lui Cristos tânăr i-a fost inspirată, fără îndoială, lui Simone de către monumentele sculpturii nordice. Despre înrîurirea acestora vorbește și tratarea veșmintelor Mariei, ale lui Cristos și mai ales ale lui Iosif, a cărui figură este redată într-o atitudine pur gotică. Veșmintele cad în falduri line ce șerpuiesc în mod capricios, disimulând cu totul forma corpului. În voleții micului altar portativ (Polipticul Orsini), Simone se apropie și mai mult de modelele franceze (il. 104). El a pictat aici *Buna Vestire* și „Patimile” (*Purtarea crucii, Răstignirea, Coborîrea de pe cruce, Punerea în sicriu*). Stilul acestor mici tablouri se distinge printr-un dramatism neobișnuit pentru Martini. Mișcările avîntate, gesticulația exagerată, capetele date pe spate, chipurile desfigurate de durere — toate aceste trăsături erau noi pentru arta maestrului. Se vede că Simone a cunoscut mai îndeaproape sculptura și miniatura franceză, din care a împrumutat o manieră de tratare mai emoțională. Despre înrîurirea picturii franceze aduc mărturie și culorile strălucitoare ca nestematele ce amintesc, prin suprafața lor emailată, de primitivii francezi. Prin rafinamentul lor cromatic, voleții altarului întrec tot ce a pictat Simone anterior. Tonurile adânci de albastru și roșu și cele calde zmeurii, cele verzi-deschise, cele roz, cele reci cenușii, cele violete și por-

tocalii ce se armonizează cu aurul, creează o impresie de neuitat. Ele au ceva fabulos ca de poveste, ceva care face ca aceste mici tablouri să se asemene cu cele mai scumpe giuvaeruri.

În timp ce Ghiberti²⁷³ îl considera pe Ambrogio Lorenzetti cel mai mare pictor sienez, sienezii înșiși îi acordau ramura de palmier, a înălțătăii, lui Simone Martini. În aceasta rezidă o logică profundă.

Adepti a tot ce era elegant și rafinat sienezii trebuie să fi văzut în Simone un pictor „al lor”. El era pentru ei un artist al „vieții frumoase” căreia îi surprindea laturile cele mai atrăgătoare. Rupînd-o cu tradițiile bizantine, Martini n-a rupt-o însă și cu Duccio. De la acesta a moștenit blîndețea imaginilor, poezia lor gingașă. Și el a desacralizat aceste imagini, încărcîndu-le cu un nou conținut ce-i era inspirat de modul de viață cavaleresc. Acest mediu cavaleresc i-a dat lui principalele impulsuri creatoare și l-a învățat să prețuiască frumusețea gingașă a femeilor îngîndurate și a tinerilor blonzi, în acest mediu i-a fost inculcat gustul pentru jocul decorativ al liniilor, pentru culorile sculptoare, pentru ornamentul ușor. Imaginea preferată a lui Martini — cea a Madonei — poartă pecetea unei puternice influențe a liricii provenșale și a poezilor ce țin de *il dolce stil nuovo*. Maria este plină de feminitate deosebită și de un fin aristocratism, ei fiindu-i proprie o fragilitate aproape bolnavicioasă și o permanentă stare de reverie. Avem de-a face cu acea *donna angelicata* pe care au cîntat-o Guido Guinizelli, Cino da Pistoia, Dante. Acea *donna angelicata* al cărei cult a fost transferat mai târziu de către Petrarca asupra Laurei. Nu degeaba marele poet i-a cerut anume lui Simone să fixeze trăsăturile divine ale iubitei sale; probabil dîndu-și seama de înrudirea dintre imaginile sale poetice și imaginile pictorului sienez.

În comparație cu pictura lui Duccio, cea a lui Simone Martini este pătrunsă de mai mult spirit laic. Ea asimilase în mod organic multe din inovațiile maeștrilor florentini și topise pînă la capăt, fără reziduri, moștenirea bizantină. Ceea 34

ce nu înseamnă că Simone ar fi devenit un inovator. Asemenea lui Duccio, el nu și-a însușit bazele gândirii în spațiu. Figurile lui diafane sînt receptate ca siluete, volumul lor nu este reliefat și fundalul auriu joacă un rol mult mai mare decît construcțiile în perspectivă. Pasionat de amănunte, Martini acordă de obicei preferință laturii decorative a fenomenului. Pasiunea pentru frumos îl duce uneori la o împeștrare excesivă a cromaticii, la o complexitate rafinată, dar obositoare a liniilor. De dragul ornamentului, el uită uneori de importanța majoră a figurilor și a grupurilor de personaje, făcînd adică ceea ce Duccio nu făcuse niciodată. Dar simțul înnăscut al liniei și harul său neobișnuit de colorist, îl ajută să găsească soluțiile artistice adecvate chiar și atunci cînd trăsăturile decorative devin preponderente în lucrările sale.

Dintre toți pictorii din trecento, poate Martini a asimilat cel mai organic esența goticului. Pentru el goticul nu era un stil străin, ci ceva apropiat sufletește care a intrat ca o puternică parte componentă în propria sa artă. Pictorul a ajuns la o sinteză pe deplin organică și solidă a elementelor gotice cu cele sienzeze tradiționale. Se poate ca tocmai de aceea arta lui să fi produs un asemenea larg ecou. Ea a servit drept model pentru numeroși imitatori nu numai la Siena, ci și în restul Italiei. Fiind un fel de punte între Italia și Franța, ecourile ei s-au propagat pînă în Germania. Oamenii secolului al XIV-lea prețuiau icoanele lui Simone Martini pentru poezia lor fină, pentru eleganța lor fabuloasă. Sub influența puternică a lui Martini se află pictorii școlii napolitane, ai școlii din Pisa (Traini), ai celei din Orvieto, din Umbria. La sfîrșitul secolului al XIV-lea, în legătură cu înviorarea artei gotice, moștenirea lui Simone devine actuală și pentru pictorii florentini, mai cu seamă pentru Lorenzo Monaco. Prin intermediul Avignonului, unde Martini a lucrat cu fratele său Donato și unde la trei ani după moartea sa au activat Lippo Memmi și Tederigo, influențele sienzeze, al căror

colportor a fost Matteo da Viterbo (unul dintre adepții apropiați ai maestrului) s-au propagat în Provence și la Paris, jucând aici un important rol în dezvoltarea picturii franceze din secolul al XIV-lea. În sfârșit, cu ecouri ale artei lui Simone ne întâlnim în Cehia, în Germania, în Ungaria și chiar în Catalonia. Dintre toți artiștii din trecento, Martini a fost, fără îndoială, cel mai influent, ceea ce caracterizează cum nu se putea mai bine ruptura cu tradițiile protorenascentiste ce se contura în acest timp.

Pe la jumătatea secolului al XIV-lea, la Siena lucrează un întreg grup de ajutoare și de urmași ai lui Simone. Printre ei trebuie amintit cumnatul său Lippo Memmi (menționat între 1317—1347); il. 105), autorul necunoscut al unor fermecătoare miniaturi și al unor icoane minuscule — așa-numitul Maestru al codexului lui Sf. Gheorghe (a lucrat în jurul anilor 1320—1350); mai trebuie amintiți Naddo Ceccarelli (menționat la 1347) și miniaturistul Niccoló di Ser Sozzo Tegliacci (menționat între anii 1334—1363)²⁷⁴. Toți aceștia popularizează și întrucâtva demonetizează maniera elegantă de a picta a lui Martini. Numai unul dintre discipolii lui reușește să aducă o contribuție originală la tezaurul artei sieneze. Este vorba despre Barna — poate figura cea mai enigmatică din istoria picturii italiene a secolului al XIV-lea (il. 106—111).

Bine informat ca de obicei, Ghiberti a fost primul care-l menționează pe pictorul sienez Barna²⁷⁵. Il caracterizează pe acesta ca pe un excelentisim (*excellentissimo*) maestru, spune că a lucrat la Florența și-i atribuie „multe scene din Vechiul Testament” la San Gimignano. Așa-zisul „Codex Magliabecchiano” îl amintește și el pe Barna și-l pune în legătură cu „scenele Vechiului Testament” despre care pomenise Ghiberti. Dar în ambele izvoare, artistul este numit când Barna, când Berna. Vasari îi atribuie lui „Berna din Siena” scenele din Noul Testament aflate în biserica Collegiata din San Gimignano, datînd aceste fresce „pe la 1381” și anunțînd că artistul, fost dascăl al pictorului sienez Luca di Tommé, a murit de tînar. Căzînd 36

de pe schele, el s-a lovit mortal, fără a termina lucrarea care a fost dusă la bun sfârșit de către Giovanni d'Asciano, nepotul său. În documentele sieneze, numele pictorului „Barna di Bertino” se întâlnește o singură dată — în 1340. Dar acest document nu permite identificarea acestui Barna di Bertino cu autorul picturilor murale de la San Gimignano. Luând în considerație faptul că documentele arhivelor sieneze, bine studiate, sînt bogate în mențiuni cu privire la artiști, cercetătorul italian Peleo Bacci a ajuns la concluzia că atît Barna, cît și Berna sînt personalități legendare inventate de istoriografii de mai tîrziu. În sprijinul acestui punct de vedere, Bacci invocă acele sgrafitti din secolul al XIV-lea și prima parte a secolului următor, zgîriate sub frescele cu scene din Noul Testament, de la San Gimignano. În aceste sgrafitti se arată că frescele au fost pictate de Lippo da Siena. Oricît ar fi de ingenioasă argumentația lui Bacci, ea nu poate totuși infirma mărturia lui Ghiberti, atît de competent în problemele artei din trecento; el n-ar fi putut născoci numele unui maestru inexistent. „Excelentisimul” Barna era pentru el o personalitate istorică absolut concretă de numele căruia a legat picturile de la San Gimignano: Ghiberti s-a înșelat numai într-o privință: a confundat frescele redînd scene din Noul Testament cu frescele de pe peretele opus ce înfățișează scene din Vechiul Testament, aparținînd lui Bartolo di Messer Fredi, scene care, potrivit mărturiei lui Vasari, erau semnate și datate: „A.D. 1356. Bartholdus Magistri Fredi de Senis me pinxit”.

Frescele ce împodobesc peretele din dreapta al bisericii Collegiata din San Gimignano, ilustrînd scene din Noul Testament, constituie unul dintre monumentele remarcabile ale picturii trecentiste (il. 106—110). Stilul lor trădează participarea a doi maeștri: unul apropiat de tradițiile lui Duccio și ale lui Simone Martini, al doilea pornind de la Lorenzetti și Bartolo di Fredi. Primul este un artist eminent, original și plin de forță; al doilea — un eclectic fără o personalitate proeminentă.

37 Primului îi aparține concepția generală a întregului

ansamblu pictural și execuția majorității frescelor, în timp ce al doilea a realizat *Prezentarea la templu*, *Închinarea magilor* (parțial), *Pogorîrea sf. Dub*, *Învierea lui Lazăr*, *Intrarea în Ierusalim*. Existența a doi maeștri face pe deplin verosimilă mărturia lui Vasari potrivit căreia frescele au fost realizate de către Barna și de Giovanni d'Asciano (numele acestui maestru se întâlnește, cum a demonstrat Brandi, în documentele sieneze dintre anii 1355 și 1360). Iscă obiecție doar afirmația lui Vasari, după care frescele ar fi fost executate, chipurile, „în jurul anului 1381”. O asemenea datare este, fără îndoială, prea târzie. Stilul picturilor ar indica mijlocul secolului al XIV-lea ca cea mai plauzibilă dată de execuție.

Pe baza confruntării concluziilor de ordin stilistic cu mărturiile vechilor izvoare, biografia lui Barna sau Berna — autorul celor mai reușite fresce de la San Gimignano — prezintă următoarele elemente: Pictorul s-a născut probabil pe la 1315 și a murit pe la 1355. Se poate să fi fost originar din Florența [printre deținuții închisorii din Lucca, este amintit în anul 1335 un oarecare Bernardo Bertini originar din împrejurimile Florenței („Contado di Firenze”) care fusese prins în timpul unei încăierări războinice lângă Altopascio]. Ajuns de tânăr la Siena, el a intrat, probabil, în atelierul lui Simone Martini și a studiat amănunțit *Maestà* a lui Duccio. A murit de tânăr, fără să-și termine frescele din San Gimignano care au fost duse la bun sfârșit de către discipolul său (?), Giovanni d'Asciano.

În frescele de la San Gimignano frapază de la prima vedere ruptura cu tradițiile decorative ale lui Simone Martini. Barna renunță la tratarea bidimensională practică de maestrul său și la jocul elegant de linii atât de îndrăgit de acesta. Barna construiește figuri greoaie, solide, amintind pe departe imaginile puternic reliefate ale lui Giotto, ale cărui lucrări trebuie să le fi cunoscut fără îndoială. Barna simplifică faldurile veșmintelor, stăpânește în mod uimitor linia de mijloc de construire a formei. Unele siluete ale personajelor sale, 38

cu toată simplitatea lor, se disting printr-o rară expresivitate (îndeosebi în scena *Chemarea apostolului Petru*; pl. 106). Cele mai reușite imagini ale lui Barna au un viguros caracter plebian potențat de profundul dramatism al concepției. Situații dramatice a încercat să redea și Simone Martini în altarul portativ aflat la Anwerpen. Dar el n-a depășit caracterul de reproducere exterioară a afectelor, care capătă, la dînsul, o tratare întrucîtva manieristă. Barna, dimpotrivă, înfățișează „patimile” extrem de veridic. El nu se teme să surprindă toate cruzimile din *Uciderea pruncilor*, asprimea grosolană a torționarilor lui Cristos, suferințele îndurate cu resemnare de către acesta, disperarea Mariei (il. 110). Există ceva autentic „grünewaldesc” în sceleratul Iuda al său (il. 107—108), în oștenii care-l batjocoresc pe Cristos, în fariseii săi înrăiți. Arta dură a lui Barna constituie o excepție pe fundalul picturii sieneze din recento, de obicei veselă și luminoasă. Receptarea tragică a vieții, definitorie pentru acest maestru, reflecta, fără îndoială, acele „neliniști ale secolului” care au dat naștere celor mai radicale erezii din trecento. Se prea poate ca aici să fi jucat un rol și impresiile directe lăsate de groaznica ciumă din anul 1348 care a curmat zeci de mii de vieți. Artist autentic, Barna a reacționat la acest eveniment — care a lăsat urme de neșters și în literatura secolului al XIV-lea —, prin imaginile create de el sub masca legendei evanghelice. Iată de ce imaginile sale produc o impresie atît de puternică. Temele religioase tradiționale erau aici încărcate cu un nou și profund conținut de viață.

Perkins, Van Marle, Edgell și Berenson au făcut încercări repetate de a-i atribui lui Barna o serie de tablouri de șevalet. Majoritatea acestor încercări au eșuat deoarece autorii lor n-au reușit să întindă o punte între lucrările de șevalet și frescele maestrului. Icoanele atribuite lui Barna nu numai că nu formează un grup stilistic unitar 39 (o parte din ele putînd fi atribuite lui Lippo

Memmi) dar trădează o apropiere mult mai mare de lucrările lui Giovanni d'Asciano (dacă, firește, acest nume îl putem identifica, într-adevăr, cu cel de-al doilea artist care a lucrat la San Gimignano) decât de operele lui Barna. Nu este exclusă posibilitatea ca tabloul timpuriu cu imaginea sf. Petru din colecția Chiaramonte Bordonaro din Palermo să-i aparțină lui Barna (il. 111). În această icoană, apropiată încă de Simone Martini, Barna se manifestă ca un maestru captivat de jocul de linii specific goticului. Dar pe chipul lui Petru și în general în figura acestuia se simte deja acea exaltare lăuntrică foarte caracteristică pentru temperamentalul Barna și greu de întâlnit la vreun alt artist senez.

Din generația noilor pictori senezi din prima jumătate a secolului al XIV-lea, Barna a fost, probabil, unicul care a supraviețuit ciumei din anul 1348 (frații Lorenzetti i-au căzut amândoi victime). După el a început un declin rapid al picturii seneze în care se observă, începând cu anii 50—60, dominația epigonilor, adică a lui Andrea Vanni, Lippo Vanni, Bartolo di Messer Fredi, Luca di Tommé și alți „mici maestri”. Dar înainte să se fi petrecut acest lucru, Siena a dat încă doi eminente artiști — pe Pietro (c. 1280—1348) și pe Ambrogio Lorenzetti (1290—1340). Spre deosebire de Simone Martini și adepții acestuia (exceptându-l pe Barna), creația lor reprezintă direcția democratică a dezvoltării artei seneze, acea direcție caracterizată prin îndrăzneala căutărilor realiste (il. 112—132).

Dacă Petruccio di Lorenzo care figurează într-un document senez din anii 1305/6 este cu adevărat Pietro Lorenzetti, aunci prima mențiune a artistului este despărțită de prima lui lucrare semnată de un interval de 14 ani²⁷⁶. În tabloul de altar semnat, păstrat la Santa Maria della Pieve în Arezzo (il. 112), Pietro Lorenzetti se manifestă ca un artist pe deplin format, cu o fizionomie proprie viu exprimată. Pornind de la Duccio, al cărui discipol probabil că a fost, Pietro prelucurează imaginile acestuia în direcția unei accen-

tuări a corporalității și a plasticității formelor. În chipurile serioase, concentrate ale sfinților săi nu mai este nimic bizantin. Ei au nasuri drepte, caracteristice și ochi înguști, „gotici”. Acest tip i-a fost inspirat, pesemne, de statuile lui Giovanni Pisano a cărui artă puternică trebuie să-i fi plăcut mult lui Pietro. În tabloul de altar amintit, deasupra Madonei este plasată scena *Bunei Vestiri* ce are loc într-un interior cu spațiul redat în adâncime, tratat cu o asemenea înțelegere a construirii perspectivei încât influențele florentine sînt încă de pe acum incontestabile.

Apropiate stilistic de tabloul de altar din Arezzo sînt o serie de tablouri ce zugrăvesc Madone (cea mai timpurie se află în catedrala din Cortona, cele mai tîrzii — din biserica Santi Leonardo e Cristoforo din Montichiello, aflate în colecția Johnson din Philadelphia). Toate aceste Madone, create la sfîrșitul deceniului doi și de-a lungul deceniului trei al secolului al XIV-lea, au o trăsătură comună: un profund omenesc în raporturile mamei cu fiul. Maria parcă ar prevedea destinul tragic ce-l așteaptă pe Cristos. Deși acesta se joacă nepăsător în brațele ei, ea presimte suferințele viitoare. Această pecete a unei tristeți reținute conferă Madonelor lui Pietro Lorenzetti un caracter cu totul deosebit. Ele sînt la fel de diferite de melancolicele Madone ale lui Duccio, ca și de elegantele și visătoarele Madone ale lui Simone Martini. În mîhnirea lor nu există nimic inconștient. Tristețea pe care o încearcă Maria decurge din iminența tragediei ce se apropie. De aceea, Madonele lui Pietro au o asemenea semnificație lăuntrică. În comparație cu arta lui Simone, cea a lui Pietro este deopotrivă mai profundă și mai gravă.

Cum a arătat Dewald, *Madona cu sfinți*, de la Sant Ansano din Dofana constituia partea centrală a unui mare tablou de altar comandat lui Pietro, în anul 1329, de ordinul carmeliților. Patru mici tablouri ce alcătuiau predela acestui altar (a cincea parte a predelei, cea centrală, a

fost găsită de Peleo Bacci) se află, asemenea, în Muzeul din Siena. În scenele *Viziunea lui Sobac*, *Honoriu III aprobă regula carmeliților* (il. 114) și *Inocențiu IV alege pentru carmeliți o nouă uniformă*, Pietro realizează complicate edificii arhitecturale. El le pictează dintr-un punct de vedere oblic, ceea ce-i permite să evite adoptarea unui singur punct de fugă. Cu o știință a perspectivei remarcabilă pentru secolul al XIV-lea, artistul desfășoară în fața privitorului acoperișuri și pavimente din dale ce se îngustează în adâncime, interioare cu tavane casetate, săli cu bolți prevăzute cu nervuri. În *Viziunea lui Sobac*, artistul izbuteste să redea farmecul intim al interiorului cu îngerul care a pătruns în zbor parcă din întâmplare (il. 113). Este încântător motivul specific picturii de gen al prosopului atârnat pe perețe, precum este plin de farmec vestibulul cu scara care-l invită parcă pe privitor să intre în această casuță și să se plimbe prin odăile ei confortabile. Această pătrundere subtilă în mediul de trai al omului, Pietro a învățat-o, fără îndoială, de la Duccio. Și cu toate că interioarele zugrăvite de el sînt mult mai realiste decît cele ale lui Duccio, narațiunea nu-și pierde nici la el tenta mirifică. Casutele și odăile zugrăvite de Pietro au ceva ce amintește de jucării. Ele se împacă de minune cu acest strălucitor fond auriu căruia-i răspund cu culorile lor vesele de verde-deschis, de roșu, alb, violet și lila. Ca un povestitor cu experiență, Pietro Lorenzetti își încarcă povestirea cu sute de detalii realiste, dorind, astfel, s-o facă mai verosimilă. Dar în același timp, el nu renunță la genul narativ care s-a bucurat totdeauna de mult succes la sieniezi care au continuat să-l cultive și în secolul al XV-lea. În această privință, Pietro poate fi privit ca precursor direct al lui Sassetta, al lui Giovanni di Paolo și al lui Sano di Pietro.

Stilul miniatural în care sînt executate predelele altarului bisericii carmeliților constituie o ramificație secundară în creația lui Pietro Lorenzetti. Spre deosebire de Simone Martini, a- 42

cest maestru s-a exprimat cel mai plinar în frescele monumentale și nu în micile icoane. Cea mai reușită creație a sa o constituie picturile murale din transeptul stîng al bisericii inferioare a Bazilicii San Francesco din Assisi. Pietro Lorenzetti a lucrat aici cu multe ajutoare. Lui îi pot fi atribuite *Madona cu sf. Francisc și Ioan* (il. 115), marea compoziție cu *Răstignirea* (il. 117) și frescele de pe laturile arcadei intrării în capela Orsini (*Coborîrea de pe cruce*, il. 116; *Punerea în mormînt*, *Cristos în pragul iadului și Învierea*). La realizarea ultimului grup de fresce au participat, în afară de maestru, discipolii acestuia. Probabil că Pietro însuși a mai pictat *Francisc primind stigmatul* ca și *Sinuciderea lui Iuda* (pe peretele cu fereastră). Frescele de pe bolți (de la *Intrarea în Ierusalim* pînă la *Purtarea crucii*, inclusiv) aparțin școlii lui. Ele trebuie să fi fost realizate pe la jumătatea deceniului cinci, fapt demonstrat de patetismul imaginilor ce-și găsește analogie în stilul lui Simone Martini din ultimii ani de viață ai acestuia și în cel al lui Barna, precum și de complexitatea excesivă a fundalurilor arhitecturale ce amintește de acea îngrămădire oarecum fantastică de forme ce și-a găsit loc în *Înfățișarea la templu*, tabloul lui Ambrogio Lorenzetti de la Uffizi, datat 1342. Frescele executate de Pietro însuși nu pot fi considerate ca aparținînd anilor '20 (punctul de vedere al lui Dewald). Ele au fost pictate de-a lungul deceniului patru, după realizarea frescei reprezentînd *Răstignirea* din biserica sieneză San Francesco, datată de obicei, pe baza mărturiei lui Tizio, în anul 1331²⁷⁷.

Picturile murale ce-i aparțin lui Pietro trădeză un dezvoltat simț al monumentalului. Compozițiile clare, neîncărcate, figurile masive, contururi simplificate. Privind la *Punerea în mormînt* îți amintești involuntar de frescele lui Giotto, iar *Învierea* amintește de compoziția pe aceeași temă a lui Piero della Francesca, din Borgo di San Sepolcro. Deosebit de expresive sînt

43 *Coborîrea de pe cruce* (il. 116) și *Răstignirea*

il. 117), ce se deosebesc printr-o expresivitate ne-
maiîntîlnită pînă atunci. Trupul slab, colțuros
al lui Cristos, cu capul dat neputincios pe spate,
Maria și Ioan care-l strîng la piept, Magdalena
care-i sărută picioarele sînt imagini de o cople-
șitoare forță emoțională. Este impresionant și Ni-
codim într-o poză de prosternare, care scoate cu
greu pironul cu cleștele. Dramatismul scenei re-
produse aici este subliniat de artist și prin pe-
tele de sînge ce se văd la baza crucii și sub bra-
țul ei drept. Deși figurile au pondere și volum ele
nu afectează desfășurarea în plan a compoziției.
Aceasta din urmă are multe elemente comune
cu grupurile gotice sculptate în lemn, realizate
sub formă de relief. Din punct de vedere ritmic,
întreaga compoziție este construită pe baza folo-
sirii largi a unor linii parabolice ce se repetă și
care îi conferă o dinamică interioară, legînd-o, tot-
odată, foarte bine cu ancadramentul lunetei. Un
dramatism poate și mai accentuat al concepției
stă la baza *Răstignirii* (partea centrală inferioară
a acestei fresce s-a distrus). Figura lui Cristos
răstignit se înalță mult deasupra mulțimii. Este
plină de calm și înconjurată de aureola singură-
tății tragice. Spre deosebire de ea, figurile tîlha-
rilor sînt redată în poze convulsive, încordate.
Oamenii înghesuiți în jurul crucii sînt cuprinși de
spaimă. Această gloată neliniștită, deasupra că-
reia domină figura lui Cristos, încearcă sentimen-
tele cele mai contradictorii: de dragoste, de ură,
de speranță, de disperare. Aproape de Cristos,
plutesc îngeri care-l bocesc pe mort. Unii își rup
veșmintele de pe ei, alții își frîng mîinile, iar o a
treia categorie își acoperă fețele plînse. Nici un
pictor din trecento n-a dat o tratare mai emo-
ționantă a *Răstignirii*. Pietro a știut să confere
acestei tradiționale teme evanghelice atîta pa-
siune și un asemenea patos încît ea și-a pierdut
caracterul epic impersonal. Artistul i-a imprimat
întreaga forță a propriului său sentiment, reușind
astfel să ridice tema respectivă la nivelul unei
adevărate tragedii umane.

Frescele de pe bolți sînt departe de lucrările executate de Pietro însuși. Compozițiile lor sînt supraîncărcate, fundalurile arhitecturale sînt redade excesiv de detaliat, dramatismul lor frizează adeseori grotescul, iar desenul nu are suficientă forță și maturitate. Discipolul lui Pietro, care a lucrat aici, n-a înțeles — este clar — arta superioară a dascălului său. Fără să-și dea seama, el a dizolvat dramatismul concepției proprii într-o mulțime de episoade de gen amuzante și a împodobit arhitectura gotică din fundal cu atîtea detalii antichizante încît acestea abat atenția de la ceea ce era principal, adică de la acțiunea însăși. El se laudă întruna față de privitor cu cunoștințele sale în domeniul perspectivei, înfățișînd edificiile și interioarele în rucursiuri voit îndrăznețe și este mult mai preocupat de redarea exactă a veșmintelor decît de cea a sentimentelor omenesti. Uneori, introduce în frescele sale episoade foarte prozaice care n-au nici o legătură cu situațiile dramatice zugrăvite. Astfel, în *Cina cea de taină*, este redată bucătăria în care bucătarul spală vasele, un cîine linge blidele și o pisică toarce liniștit, iar în *Biciuirea lui Cristos*, apare în partea dreaptă o fereastră pe care privește o femeie cu un copil care ține de lanț o maimuță ce se plimbă pe balustrada casei în care Cristos este biciuit. Pietro Lorenzetti n-a recurs nicio dată la asemenea mijloace pentru „înviorarea” scenelor evanghelice. Acest stil narativ, care s-a bucurat de un mare succes la sienezii de mai tîrziu și la maeștrii de felul lui Benozzo Gozzoli, i-a rămas cu totul străin lui Pietro. Chiar dacă în tablouri și fresce a redat uneori detalii de gen, acestea erau dictate de întreaga concepție a operei artistice. Ele constituiau o parte componentă, organic integrată temei poetice.

Dintr-o perioadă tîrzie a activității creatoare a lui Pietro Lorenzetti mai fac parte *Madona cu îngeri* de la Uffizi, operă semnată și datată 1340 (?), trei madone înfățișate pînă la brîu, aflate la San Stefano în Castiglione d'Orcia, în
45 colecția Perkins din Lastra a Signa și în colec-

ția Serristori din Florența, precum și o *Naștere a Fecioarei*, semnată și datată 1342, aflată în muzeul catedralei din Siena (il. 118), *Madona cu îngerii*, de la Uffizi, ce și-a păstrat toată prospețimea coloritului (o uimitoare combinație a albastrului cu aurul și cu tonuri de lila-pal, alb și roșu-portocaliu) face dovada potențării elementului plastic în tratarea figurilor care au devenit mai reliefate. Despre același lucru grăiește și tabloul sienez ce ne-a parvenit în rama veche inițială. Privitorul vede aici interiorul unei bogate case sieneze. Pe pat, Anna stă pe jumătate culcată. La ea a venit în vizită o prietenă care i s-a așezat la picioare. Ea ține în mână un evantai, adus probabil în dar lehuzei. În primul plan este înfățișată scena îmbăierii pruncului: o slujnică bine făcută, cu Maria pe genunchi, încearcă temperatura apei cu mîna dreaptă în cada din fața ei, în timp ce o tînără femeie toarnă apă în cadă. Din dreapta, se apropie o *damigella* prezentabilă cu un ulcior în mînă. În apropierea ei apare o slujnică purtînd un coș în care se păstrează darurile acoperite cu ștergare din care *damigella* a luat deja unul pe care și l-a aruncat pe umăr. În partea stîngă sînt înfățișați Ioachim ce așteaptă cu nerăbdare vestea și un prieten venit să-i țină de urît. Un servitor tînăr îi comunică lui Ioachim ultimele noutăți. Acțiunea se desfășoară în două încăperi — în camera lehuzei acoperită cu bolți în cruce, prevăzute cu nervuri, și într-un mic iatac alăturat, prin a cărui ușă deschisă se vede curtea unui palazzo. Pietro a folosit în mod foarte ingenios cadrul, făcînd din el o parte organică a compoziției sale picturale. Arcele ramei sînt receptate de privitor ca arce ale interiorului, iar coloana din dreapta a ramei — ca un stîlp ce susține bolțile în cruce. Coloneta din stînga coincide cu peretele ce desparte camera lehuzei de iatacul alăturat, în timp ce coloneta din dreapta parcă ar fi o parte a stîlpului pe care se sprijină tălpile bolților. O asemenea folosire iluzionistă a ramei este un caz singular în arta din trecento. Ea anticipează cele mai în-

drăznețe soluții perspectivele ale pictorilor din quattrocento, printre care Mantegna a acordat o atenție deosebită acestei probleme, în tabloul lui de altar pentru biserica San Zeno din Verona. Comparînd însă tripticul lui Pietro cu polipticurile artiștilor din secolul al XV-lea, ne apare dintr-o dată clar unde anume se află limitele peste care n-a putut să treacă maestrul sienez; în timp ce în polipticurile din quattrocento toate părțile componente au un singur punct de fugă, la Pietro, camera Annei este privită dintr-un unghi, iar iatacul alăturat — dintr-altul. În cadrul fiecăreia din aceste camere, Pietro se străduiește să realizeze o construcție perspectivală cît se poate de adevărată, lucru care-i reușește într-o măsură suficientă pentru ca privitorul aproape nici să nu observe erorile comise de artist.

Nașterea Maicii Domnului este unul dintre tablourile cele mai importante ale școlii sieneze. Totul ne atrage: și atmosfera sărbătorească pur sieneză, și minuțiozitatea neobișnuită a execuției, și amănuntele fermecătoare ale povestirii, și construcția solidă a figurilor, și îndrăzneala soluțiilor spațiale, și frumusețea cromaticii construită pe baza combinației de albastru pur, de roșu, de violet, de verde, de lila și de galben, ce formează o gamă coloristică veselă și prietenească. Pietro a demonstrat aici în mod concret cum se poate încărcă o scenă religioasă cu amănunte ale picturii de gen fără a cădea în meschinărie. Probabil că tocmai de aceea tabloul său a făcut obiectul multor imitații.

În pictura sieneză din prima jumătate a secolului al XIV-lea, Pietro Lorenzetti ocupă un loc cu totul deosebit. Ieșit din școala lui Duccio, el depășește rapid tradiția bizantină și se alătură curentelor artistice înaintate ale timpului său, împrumutînd multe din arta unor artiști ca Giovanni Pisano, Giotto și Maso, fără să se rupă de școala sieneză. Operelor lui le sînt proprii delicatețea, poezia și coloritul viu specifice picturii sieneze.

Toate aceste trăsături sînt îmbinate în mod abil de
47 către Pietro cu un fel nou, mai veridic, de a a-

borda realitatea. Cuceririle lui Duccio el le aplică în fresca monumentală. Creează astfel un nou tip de Madonă, marcat de tragism. Pictorul aprofundează imaginile tradiționale inculcându-le propriile sale simțiri și încărcându-le cu o emoționalitate atât de acută încât ele dobândesc o mult mai mare vivacitate.

Totodată, propune o serie de îndrăznețe soluții de tratare a spațiului, perfecționând perspectiva și pregătind prin aceasta terenul pentru fratele său mai tânăr, Ambrogio. Dintre toți pictorii sienezi din al doilea pătrar al secolului al XIV-lea, Pietro Lorenzetti a fost, se pare, singurul care, alături de Ambrogio, a știut să țină piept tentației prezentate de arta lui Simone Martini. Îl atrăgea nu atât somptuosul, cât expresivul. Pe această cale, el și-a elaborat propriul stil care i-a îngăduit să întruchipeze sentimente grave, simple și puternice.

Discipolii direcți ai lui Pietro au fost anonimul Maestru al Madonei din Oville (anii 30—70 ai sec. XIV), așa-numitul Maestru al tripticului din Dijon (pe la mijlocul sec. XIV)²⁷⁸ și fratele mai tânăr al artistului — Ambrogio. Alături de Pietro, Ambrogio Lorenzetti face parte dintre pictorii sienezi cei mai de vază²⁷⁹. O apreciere deosebit de înaltă i-a acordat Ghiberti. Pentru acesta, el era un „maestru excepțional, un om cu un imens talent”, „un foarte nobil autor de compoziții”, „un desenator plin de noblete, extraordinar de experimentat în teoria acestei arte”. Probabil că Ghiberti se înclină nu numai în fața picturii lui Ambrogio, ci și în fața erudiției sale care lui, ca om al Renașterii, îi impunea în mod deosebit. Tot Ghiberti ne face cunoscut că a văzut la un monah certasian un desen al lui Ambrogio după o statuie antică găsită la Siena²⁸⁰. În spatele cuvintelor sculptorului florentin se ascunde o tradiție vie, o tradiție la care Vasari n-a mai avut acces direct. Dar și Vasari vorbește despre vasta cultură a lui Ambrogio, despre manierele lui fine, despre profilul său profund moral care impunea respect concetățenilor, despre interesul arătat de el literaturii. Aceste fapte comunicate de Ghiberti și de Vasari dovedesc că 48

faima lui Ambrogio a dăinuit pînă în secolul al XVI-lea și că artiștilor renascentiști el le apărea ca un fenomen excepțional în istoria picturii din trecento.


Documentele de arhivă și lucrările ce ne-au parvenit de la Ambrogio confirmă înalta apreciere dată acestuia de către Ghiberti. Dintre pictorii sienzezi, Ambrogio a fost cel mai legat de arta florentină. Probabil că încă de la sfîrșitul deceniului doi, el a ajuns la Florența, unde numele lui este menționat într-un document din 31 mai 1321. În anul 1327, era primit în breasla pictorilor din Florența și, în 1332, lucra pentru biserica florentină San Procolo.

După spusele lui Ghiberti, el a realizat, de asemenea, fresce pentru sala capitulară a călugărilor augustini din biserica San Spirito. Activitatea lui Ambrogio la Florența a lăsat urme adînci nu numai în creația unor artiști locali (Jacopo del Casentino, Maso, Bernardo Daddi) dar l-a îmbogățit pe Ambrogio însuși, familiarizîndu-l cu arta lui Giotto care a produs asupra lui o puternică impresie. Datorită contactului cu mediul florentin, Ambrogio și-a lărgit orizontul artistic. În el s-a trezit interesul pentru modelul în clarobscur ca mijloc de realizare a unor efecte plastice; a început să cugete mai serios la rezolvarea complexelor probleme ale perspectivei; de asemenea, a început să studieze mai atent monumentele antice. Și nu numai atît. Florența l-a ajutat și să depășească acel cadru îngust al vieții de breaslă, contribuind la dezvoltarea sa multilaterală. Printre artiștii sienzezi din secolul al XIV-lea, Ambrogio a fost singurul care a manifestat interes pentru cultura și știința antică. Un cercetător contemporan îl numește, pe bună dreptate, „poet — pictor — filosof”. În frescele sale din biserica San Francesco din Siena, el împodobește edificiul gotic cu figurile zeilor și zeitelor antice inspirate lui de gemmele antice; în fresca *Urmările unei bune cîrmuiri*, redă figura Siguranței aproape nudă, imitînd reliefurile roman cu imaginea Victoriei, păstrat astăzi la Academia sieneză. În timpurile sale senzuale de Madone, cu

profilul lor clasic regulat și cu ovalul cărnos al feței, el pornește de la modelele sculpturii antice. S-a crezut greșit că Ambrogio Lorenzetti ar fi fost primul printre maștrii europeni, care a descoperit *punctul unic* de fugă al liniilor (în cadrul unei suprafețe plane), și că l-ar fi devansat, astfel, pe Brunelleschi cu peste șaiszeci de ani. Oricum, experimentele lui în domeniul perspectivei fac parte dintre soluțiile cele mai îndrăznețe de acest gen, stimulând dezvoltarea peisajului și apariția „panoramei”. Fără îndoială, maestrul trebuie să fi cunoscut părerile oamenilor de știință despre un punct unic de fugă al liniilor, care fusese negat în teorie de majoritatea matematicienilor medievali, inclusiv de Vitelo. Cel mai bun biograf al lui Ambrogio, Meyenburg, scrie despre el ca despre un om instruit în domeniul literaturii care își petrece timpul nu numai în societatea poezilor, filosofilor, astrologilor și juriștilor, ci și în cea a opticienilor și a matematicienilor. Se poate ca aceștia din urmă să-l fi ajutat, în 1344, să-și realizeze „Cosmografia”, adică harta lumii care împodobește un perete sub portretul lui Guidoriccio da Fogliano. Această hartă, ce nu ne-a parvenit, și al cărei centru era pământul, consta din cercuri rotitoare simbolizând cele nouă sfere. Este probabil ca această hartă să fi constituit un fel de calendar pentru prezicerile astrologice. În sfârșit, se prea poate ca Ambrogio să se fi ocupat și cu literatura. Milanesii îi atribuie toate textele ce însoțesc frescele din Palazzo Pubblico și care vădesc talentul literar al autorului și totodată cunoștințele acestuia în cele mai subtile probleme de erudiție scolastică. Toate acestea luate împreună îl descriu pe Ambrogio Lorenzetti ca pe o personalitate aparte ce amintește în multe privințe despre maștrii renascentiști de mai târziu.

Cea mai timpurie dintre lucrările lui Ambrogio ajunsă pînă la noi — *Madona* din biserica Sant'Angelo din Vico l'Abate, în apropiere de Florența (il. 119) — demonstrează pregnant cît de tributar îi era artistul Toscaniei. Probabil că primele lecții de pictură Ambrogio le-a primit de la fra- 50

tele său. Dar încă din anii tinereții, el trebuie să fi fost la Florența unde a și fost pictată *Madona* amintită, datată 1319. Figura Mariei, care își ține cu amândouă brațele pruncul pe jumătate culcat, emană o vigoare rustică, amintind de *Madona* lui Giotto de la Uffizi. Figura ei greoaie, voluminoasă, prezentată frontal, este conturată de o linie continuă, închisă, ce conferă siluetei un caracter sculptural. Cît de departe este *Madona* plină de barbăție a lui Ambrogio de creațiile zvelte și plăpînde ale lui Simone Martini! Avem de-a face aici cu o altă viziune, străină de cea a rafinatei arte gotice a lui Martini. La Ambrogio, lipsește jocul elegant de linii, iar aspectul de siluetă plată este înlocuit cu o tratare sculpturală, tridimensională. Numai dragostea pentru ornament, ca și tratarea pruncului, specifică picturii de gen apropie pe Ambrogio de maestrul sienezi.



Într-o *Madonă* apropiată ca datare — tablou păstrat la seminarul de pe lângă biserica San Francesco din Siena (il. 120) — Ambrogio creează imaginea poate cea mai plină de omenesc din toată arta trecentistă. Sprijinindu-se cu piciorul stîng de mîna mamei, copilul sugă cu lăcomie la sînul de care s-a prins cu ambele mîini. El privește cu și retenie spre spectator, ceea ce nu-l împiedică să fie absorbit cu totul de ocupația sa. Maria își privește atent fiul și o umbră abia perceptibilă de melancolie trece peste frumosul și delicatul ei chip. Nici un alt maestru trecentist n-a reușit să întru-chipeze atît de plenar și de pregnant ideea maternității. Ambrogio a interpretat aici imaginea tradițională în sensul picturii de gen, dar a făcut asta așa de subtil încît a păstrat în întregime aureola poetică tipică pentru Duccio. Ca stil, această *Madonna del Late* sieneză se deosebește destul de mult de tabloul din Vico l'Abate: ea este mult mai delicată ca formă, trăsăturile florentine s-au topit organic în tradițiile sieneze și principalul mijloc artistic de expresie a devenit linia care, însă, nu aplatizează volumul, ci, dimpotrivă, contribuie

51 la reliefarea lui.

Din anii '20 datează frescele din biserica San Francesco din Siena. Transferate din sala capítulară a mînăstirii în capela Bandini—Piccolomini, ele au avut mult de suferit nu numai din cauza trecerii timpului, ci și din cauză că au fost tăiate pe margini. În două din compozițiile ce ne-au parvenit sînt înfățișate temele *Martiriul călugărilor franciscani la Centa* și *Ludovic cel sfînt în fața papei Bonifaciu VIII*. În aceste fresce, Ambrogio zugrăvește fundaluri arhitecturale redată în desfășurări complexe. O mare atenție acordă maestrul redării în perspectivă a bolților în cruce prevăzute cu nervuri. Ambele scene sînt supraîncărcate cu figuri. Uneori, compoziția n-a fost latura forte a artei lui Ambrogio. Dar, ca și Pietro, el ajunge la o mare expresivitate în figurile luate izolat. Padișahul cu sabie scoasă, călăii, unii dintre martorii ce privesc la cele ce se întîmplă — sînt imagini de neuitat ca prosepime a concepției.

În 1332, Ambrogio se afla la Florența, unde a executat tabloul de altar pentru biserica San Procolo (semifigurile sfinților Nicolae și Procul se păstrează în Muzeul Bandini din Fiesole, iar figura Mariei — într-o colecție particulară). Probabil că în jurul aceleiași date au fost pictate patru admirabile mici scene din viața sf. Nicolae (Uffizi, pl. 121—122). Aici se manifestă pentru prima dată cu multă pregnanță interesul lui Ambrogio pentru experimentele din domeniul perspectivei. El redă cu o rară măiestrie interiorul unei biserici gotice cu trei nave, străzi, case, interioare domestice, scări, peisajul marin. Pornind de la căutările fratelui său mai mare, Ambrogio, „verifică” perspectiva inventată de acesta, încercînd s-o facă mai exactă. Deși nu stăpînește încă legile teoretice ale perspectivei și lucrează „după ochi”, făcînd uneori greșeli elementare, el ajunge totuși la rezultate remarcabile pentru timpul său. Este de ajuns să menționăm următorul amănunt: în peisajul marin, corăbiilor ce plutesc la orizont li se văd numai vîrfurile pînzelor. Tonul general al narațiunii rămîne fabulos. Păstrează și el fundalul auriu, și, ca în trecut, figurinele minuscule apar ca niște 52

păpuși puse în mișcare de o mână nevăzută. Tot ca în trecut, în mediul real intervin din când în când forțe iraționale. Dar Ambrogio își încarcă povestirea cu sute de detalii atît de vii și amuzante, încît scenele lui par mult mai realiste decît cele care împodobesc predela altarului carmeliților, pictate de Pietro.

În anii '30, Ambrogio a primit multe comenzi din partea autorităților sieneze și a bisericilor din Siena. Împreună cu fratele său, a împodobit cu fresce fațada spitalului Scala (1335). A lucrat, de asemenea, pentru catedrală și pentru Palazzo Pubblico, unde se află principala sa operă — un vast ciclu de fresce în „Sala celor nouă” (il. 123—128). Aceste fresce, al căror conținut a fost deja analizat de noi amănunțit, au fost pictate în anii 1337—1339. În ele, Ambrogio a plătit tribut entuziasmului pentru alegoria medievală. Sub acest aspect, picturile din „Sala celor nouă” constituie un monument foarte caracteristic al artei trecentiste. Dar poate că și mai caracteristică este pentru el o altă trăsătură, și anume pierderea caracterului abstract pe care-l avea în trecut alegoria medievală. Imaginile alegorice se încarcă aici cu un conținut nou realist datorită căruia ele dobîndesc o pregnanță nemaîntîlnită pînă atunci.

Latura programatică a frescelor încătușa desigur fantezia artistică a lui Ambrogio. El era constrîns să introducă în picturile sale murale o mulțime de figuri alegorice însoțite de comentarii. Faptul îngreuna crearea unei compoziții desăvîrșite. Majoritatea frescelor sînt divizate în porțiuni izolate, nelegate unele de altele. Niciodată Ambrogio n-a fost mai stîngaci ca aici în rezolvarea problemelor compoziționale. Confruntarea stilului său cu stilul gravurilor germane din secolul al XV-lea — făcută de Berenson — este foarte concludentă în frescele din Palazzo Pubblico. Acestea trebuie privite pe porțiuni și atunci ni se dezvăluie toată frumusețea lor. Splendidă, inspirată de modelele antice este alegoria *Păcii*, învăluită într-un veșmînt subțire și transparent. Nu mai puțin expresivă este și

53 figura *Concordiei* (il. 124—125) al cărei cap amîn-

tește de Venerale antice. Este solid construit grupul cetățenilor sienezi — unul dintre primele portrete de grup din istoria picturii europene. Dar cele mai reușite soluții Ambrogio le aplică în frescele în care a putut să desfășoare în toată amploarea talentul său înăscut de peisagist. Este vorba despre picturile care înfățișează *Urmările unei bune cîrmuirii* (il. 127—128). Aici, Ambrogio a reușit să cuprindă cu o singură privire vastă întindere și să redea natura în toată varietatea și în toată integritatea ei. În stînga sînt redat casele, străzile și piețele Sienei, iar în partea dreaptă, în afara zidurilor, împrejurimile orașului. De la porțile cetății coboară abrupt un drum ce duce la podul de peste râu. Pe acest drum umblă nobili și negustori cu asini. În depărtare, după primele dealuri, se văd golful mării cu portul Telamone, ogoare și grădini arate și gospodării țărănești. În vale, după primul șir de munți, se văd alte așezări, alte cîmpuri, iar pe culmile munților din depărtare se îngrămădesc castele inaccesibile. Ambrogio redă peisajele în perspectivă plonjantă, panoramic. Aceste panorame se deosebesc printr-o mare bogăție și densitate de detalii. Ele nu se caracterizează printr-un decorativism de suprafață întrucît sînt animate de un profund sentiment de venerație față de natură, de o mare dragoste față de lume, față de viață. În ele găsesc o întruchipare clară și convingătoare impresiile unui suflet sensibil și ale unei minți uimitor de ascuțite.

Că Ambrogio Lorenzetti a fost cu adevărat un remarcabil peisagist care a aplicat în genul respectiv cunoștințele sale fundamentale din domeniul perspectivei, o dovedesc și cele două *Peisaje* ale sale din Pinacoteca sieneză (il. 129). Desigur, aici nu avem de-a face cu peisaje de sine stătătoare, cum greșit consideră o serie de cercetători, ci cu fundalurile decupate în mod abil din predelele unui altar. Dar chiar dacă acestea constituie doar porțiuni din compoziții mai vaste, ele se evidențiază, oricum, printre tablourile din trecento, prin autenticitate și printr-un deosebit caracter poetic. Numai Ambrogio Lorenzetti a știut să dea această 54

îmbinare originală de naivitate copilărească și subtil simț al naturii. În această privință, urmașii lui direcți au fost, în secolul al XV-lea, Sassetta și Giovanni di Paolo.

Printre lucrările din ultima perioadă de creație a lui Ambrogio, se numără *Madona cu sfinți și îngeri* din Massa Marittima (jum. anilor '30), *Maestà* din biserica Sant Agostino din Siena, *Prezentarea la templu*, din anul 1342, de la Uffizi (il. 130) și *Buna Vestire* din anul 1344, din Academia Sieneză (il. 131)²⁸¹. În prima din aceste lucrări, compoziția suferă de supraîncărcarea cu figuri, obișnuită pentru Ambrogio. Grupurile laterale sînt stîngaci ritmate, nimburile bogat ornamentate creează impresia unei licăriri agitate, iar simetria are un caracter oarecum forțat. Dar, ca totdeauna, figurile luate separat sînt excelente: de exemplu, Maria lipindu-și obrazul de pruncul ei, îngerii cîntînd la violă, alegoriile *Credinței*, *Speranței* și *Iubirii*, așezate pe treptele tronului. Tuturor acestor imagini le sînt proprii o gingășie și o feminitate pur sieneze. Aceeași impresie contradictorie o lasă și *Prezentarea la templu* (il. 130). Ambrogio acordă o mare atenție arhitecturii și ornamenticii ei încărcate, pavimentelor cu dale în perspectivă, totul redat cu o măiestrie remarcabilă pentru secolul al XIV-lea. Aceste detalii dobîndesc la el, un caracter independent, captivînd interesul privitorului. Și în acest tablou întîlnim imagini seducătoare prin simplitate și vivacitate (Maria și prietena ei, copilul cu degetul în gură). Lucrarea cea mai importantă este *Buna Vestire* (il. 131), în care Ambrogio se ridică pe culmile unei generalizări monumentale. În redarea figurilor se îmbină construcția solidă a formei, tipic florentină, cu duioșia sieneză. Liniile siluetelor reliefează admirabil volumul masei pe care o conturează, iar compoziția simplă și expresivă este epurată de accesoriiile superflue sesizabile uneori în tablourile maestrului. Deosebit de bine i-a reușit lui Ambrogio redarea raportului de cordialitate al Mariei cu arhanghelul cu care par-

55 că ar purta o discuție liniștită. În această lucrare,

figurile sînt pătrunse de atîta importanță încît ne determină să uităm de cele ce le înconjoară. Or, în tratarea pavimentului făcut din dale, Ambrogio a propus o soluție remarcabilă prin noutatea ei; el a făcut încercarea de a reda toate liniile ca întîlnindu-se într-un singur punct. Și dacă această încercare nu i-a reușit întrutotul, experimentul său reprezintă totuși o verigă importantă în dezvoltarea perspectivei. Este foarte simptomatic faptul că în *Madona cu sfinți și îngeri*, păstrată la Academia din Siena (il. 132), unul dintre discipolii apropiați ai lui Ambrogio a repetat același îndrăzneț experiment în domeniul perspectivei. Probabil că în atelierul lui Ambrogio construcțiile în perspectivă de acest fel se bucurau de o largă popularitate.

Odată cu Ambrogio Lorenzetti, mort, ca și fratele său, în timpul cumplitei ciume din anul 1348, a părăsit scena ultimul mare pictor sienez. În arta lui Ambrogio, se împletesc în modul cel mai capricios ecourile artei lui Giotto cu tradițiile sieneze, primele pasiuni încă timide pentru Antichitate cu dragostea pentru sofisticatele alegorii scolastice, un acut spirit de observație cu tendința spre fabulos. De obicei, artistul ne frapază cu veridicitatea redării celor mai neînsemnate lucruri, pe care le zugrăvește cu o putere de pătrundere proprie sienezilor. Aceste fenomene îi captivează într-atît atenția, încît artistul uită esențialul. Pe el îl interesează în aceeași măsură esențialul și secundarul, ba, adesea, acesta din urmă joacă un rol disproporționat de mare. Stilul lui Ambrogio ar putea fi caracterizat ca narativ. În lucrările sale, pictorul sienez manifestă aceeași dragoste pentru realitate ca și primii nuveliști. Uneori, în tablourile și frescele sale, întîlnim porțiuni uimitoare sub aspectul prospețimii receptării: interioare intime, peisaje încîntătoare, figuri seducătoare prin farmecul lor senzual. Dar, spre deosebire de primii nuveliști, Ambrogio nu știe încă să confere întregii povestiri un sens realist. Tratarea specifică picturii de gen se împacă la el cu fabulația naivă; interesul pentru per-

spectivă și pentru detaliul realist — cu decorativismul sărbătoresc al concepției. Așa se și explică succesul de care s-a bucurat în rîndul artiștilor sienezi de mai tîrziu care au găsit în arta lui tot ceea ce aspirau ei să obțină.

După Barna, pictura sieneză din trecento n-a mai promovat nici un pictor de excepție. A doua jumătate a secolului al XIV-lea și începutul secolului al XV-lea au fost dominate de epigoni care au valorificat moștenirea lui Simone Martini și a fraților Lorenzetti. Acești „mici maestri” nu-și pun și nu rezolvă probleme noi. Ei repetă schemele compoziționale ale marilor predecesori, șlefuiind sîrguincios formele elaborate de aceștia și imitînd tipurile adoptate de ei. Și totuși, arta acestor maestri este infinit mai atrăgătoare decît arta pictorilor florentini contemporani cu ei. Ea are o fină tentă poetică, cucerind totdeauna prin coloritul ei delicat.

Pleiada pictorilor sienezi din a doua jumătate a secolului al XIV-lea începe cu Lippo Vanni (amintit în anii 1341—1375)²⁸². Asemenea majorității celorlalți artiști din acea vreme, el a participat activ la viața politică a Sienei. A fost un bun miniaturist, imitîndu-l, în operele sale, pe Simone Martini și pe frații Lorenzetti. Micile lui icoane, pictate cu foarte multă migală inspiră blîndețe și duioșie. Mult mai apropiate de anumite trăsături standard sînt lucrările somptuoase ale lui Andrea Vanni (c. 1332? — 1414?)²⁸³ care a făcut o strălucită carieră diplomatică. Prieten cu Caterina da Siena, el a obținut un loc la curtea din Neapole. În anul 1353 a deschis un atelier împreună cu Bartolo di Maestro Fredi. Și el i-a imitat pe Martini și pe frații Lorenzetti a căror artă a banalizat-o. „Mici maestri” tipici au fost, de asemenea, Niccolo di Buonaccorso (menționat din 1348 — m. 1388)²⁸⁴, pasionat pentru ornamente gravate, și Francesco di Vannucci (menționat între anii 1337—1376)²⁸⁵, a cărui unică lucrare — o *Răstignire*, aflată la Berlin — îl recomandă ca pe un artist ce se străduiește să

57 preia stilul dramatic din ultima parte a creației

lui Simone Martini. Mai înclinați spre monumentalism au fost Luca di Tommé (menționat între 1355—1389) și, aflat sub influența sa, — Giacomo di Mino del Pellicciaio (menționat între 1342—1389)²⁸⁶. Luca di Tommé a fost, probabil, discipolul lui Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci. *Răstignirea* lui din anul 1366, din Pisa, și polipticul din anul 1367, din Siena, se disting prin gravitatea concepției și printr-o mare prospețime, cu toate că nici aceste lucrări nu strălucesc prin originalitate.

Cel mai fecund și mai influent maestru din a doua jumătate a secolului al XIV-lea a fost Bartolo di Maestro Fredi (menționat între 1353—1407)²⁸⁷. El a lucrat împreună cu Andrea Vanni, cu Luca di Tommé și cu fiul său, Andrea di Bartolo. În arta sa eclectică (pl. 133), se îmbină tradițiile lui Tegliacci, ale lui Lippo Memmi, ale fraților Lorenzetti și ale lui Barna. El a dezvoltat elementele de gen din pictura lui Ambrogio, căzând uneori într-o grandilocvență care face ca privirea să se piardă în compoziții supraîncărcate cu episoade secundare (frescele din anul 1367 de la San Gimignano). Dar culorile strălucitoare ale tablourilor sale sînt totdeauna așa de expresive, iar figurile pictate cu chipurile lor ascuțite, caracteristice, sînt totdeauna așa de amuzante încît lucrările lui nu par niciodată plictisitoare. Dintre sienzezi, Bartolo a fost, poate, primul pictor care s-a alăturat, pe la sfîrșitul secolului al XIV-lea, curentului numit „gotic internațional”. Nu degeaba compoziția sa sărbătorească *Adorația magilor*, aflată la Academia din Siena, ne duce direct cu gîndul la renumitul tablou cu același nume pictat mai tîrziu de Gentile da Fabriano.

Nu mai puțin tipic pentru arta sineză din ultima parte a secolului al XIV-lea a fost și Paolo di Giovanni Fei (menționat cu începere din 1370 —m. 1411)²⁸⁸, care, fără suficiente motive, a fost considerat profesorul lui Giovanni di Paolo și al lui Sassetta. Autor al multor altare portative minuscule, lucrate cu o meticulozitate deosebită, Fei merge pe urmele profesorului său Bartolo di 58

Maestro Fredi și ale lui Andrea Vanni. Paleta lui rafinată constă din culori foarte gingașe, veșmintele figurilor sînt acoperite cu un fin desen ornamental gravat ce amintește de striurile aurii. Cînd artistul încearcă să se apropie de maestrul din prima jumătate a secolului, limitele talentului său apar dintr-o dată evidente. În tabloul *Nașterea Maicii Domnului*, aflat la Academia din Siena (pl. 134), el imită tabloul pe aceeași temă al lui Pietro Lorenzetti. Dar stilul sever al lui Pietro îi rămîne inaccesibil. Spațiul pierde, la el, din vizibilitatea sa limpidă și din caracterul structiv (figurile de pe volștii laterali redată pe fond auriu nu se acordă cîtuși de puțin cu spațiul părții centrale a tripticului); este încălcată legătura organică a ramei cu tabloul; măreția imaginilor lui Pietro cedează locul fragilității manieriste; în locul veșmintelor simple ce cad în falduri line, la Lorenzetti, Fei introduce costumul la modă cu mantii aruncate peste ele, supuse unui ritm pur decorativ. Asemenea lui Bartolo di Maestro Fredi, Fei este atras și el în curentul goticizant care a cuprins, cîre sfîrșitul secolului al XIV-lea, întreaga artă toscană.

Acestui curent i se alătură, de asemenea, Taddeo di Bartolo (c. 1362—1422)²⁸⁹. Maestru influent care, în afară de Siena, a mai lucrat la Genua, Volterra, San Gimignano, Pisa și la Perugia, el se manifestă ca un propagator activ al artei sieneze. Opera lui se extinde deja și asupra primului pătrar al secolului al XV-lea. El a adus cu sine în quattrocento tradițiile trecentiste contribuind la longevitatea lor deosebită pe pămîntul Sienei. Neavînd o fantezie bogată, Taddeo di Bartolo a creat compoziții lipsite de o prea mare varietate. Personajele sale aparțin unui tip standard, cam uscățiv. Dar ca toți sienezii, el simte culoarea și stăpînește cu virtuozitate linia și tehnica picturii în general. Îi place să trateze îmbrăcămîntea personajelor în manieră gotică, creînd rafinate înflorituri [în această privință, sînt deosebit de caracteristice icoana înfățișîndu-l pe San

59 Donnino din Museo Civico din Pisa (pl. 135) și

frescele sale (din anii 1406—1408) din Capela de la Palazzo Pubblico ale cărei bolți sînt împodobite cu figurile amuzante ale unor zeități antice]. El îngrămădește falduri agitate, acordînd o mare atenție elementelor decorative. Este cu totul remarcabil autoportretul pe care l-a introdus în tabloul de altar păstrat azi în catedrala din Montepulciano (1401). Aici el s-a înfățișat în rolul sfîntului patron căruia-i poartă numele — apostolul Tadeu, reușind să redea cu multă veracitate propriile trăsături ale feței. Pe urmele lui Taddeo di Bartolo au mers fiul său, Bartolo di Maestro Fredi, Andrea di Bartolo (menționat cu începere din anul 1389 — m. 1428)²⁹⁰ și Martino di Bartolomeo (menționat din 1389 — m. 1434/5)²⁹¹, care au continuat să lucreze în secolul al XV-lea, ca și cînd Florența lui Brunelleschi, Donatello și Masaccio ar fi fost la multe mii de mile depărtare de Siena. Ei nutresc în continuare idealuri pur trecentiste care au pentru pictorii sienezi un farmec irezistibil. Aceleași idealuri își păstrează forța de atracție și pentru Sassetta și pentru Giovanni di Paolo care au știut să insufle însă acestor idealuri o nouă viață, cu certe valențe poetice.

Școala sieneză este fără îndoială cea mai puternică școală de pictură din secolul al XIV-lea. Ea a exercitat o mare influență asupra cursului urmat de dezvoltarea întregii arte italiene din acest timp. În cadrul ei au fost elaborate soluții ce au avut un larg ecou; artiștii ei s-au bucurat pretutindeni și totdeauna de succes, iar operele lor erau foarte prețuite și la Florența ai cărei pictori s-au orientat spre Siena, înțelegînd prea bine că ei îi aparțineau, în secolul al XIV-lea, rolul principal.

În comparație cu pictura sieneză, cea florentină ocupă un loc secundar. Între Giotto și Masaccio, ea n-a avut artiști de foarte înalt nivel. Înriurirea lui Giotto a fost atît de puternică încît, în multe cazuri, s-a arătat pînă la urmă păgubitoare. Ea a acționat multă vreme împotriva pătrunderii în pictura florentină a morfologiei 60

gotice, iar pe de alta, a diminuat energiile creatoare ale pictorilor, împingându-i pe drumul imitației. Artă mărginită și schematică a discipolilor și adepților lui Giotto este moleșită, fadă. Nu întâmplător multora li s-a și dat denumirea de „giottiști”. Lucrările lor n-au strălucirea coloristică și nici caracterul poetic al picturii seneze. Nu-i mai puțin adevărat însă că ele n-au nici soliditatea constructivă a formei și nici caracterul uman specific artei lui Giotto. Numai prin influența exercitată de piața obiectelor de artă ne putem explica excesiva supraestimare pe care aceste icoane florentine au căpătat-o în literatura de artă care i-a ridicat în slăvi pe toți pictorii florentini, chiar și pe cei de mîna a treia²⁹². În realitate, aceștia au lăsat puține lucrări de primă mîna. Încă din prima jumătate a secolului al XIV-lea, operele lor poartă pecetea imitației și eclectismului. De-a lungul celei de a doua jumătăți a secolului al XIV-lea, nivelul general al picturii florentine continuă să coboare. Însușirea pe scară largă a formelor gotice duce la triumful tendințelor decorative, înțelese superficial, întrucît ele se suprapuneau în mod artificial peste vechiul fond giottesco ce le era profund ostil ca spirit. Iată de ce, la Florența, dacă facem abstracție de Lorenzo Monaco, legat foarte strîns de Siena, nu găsim nici un pictor în stare să asimileze goticul atît de organic cum au reușit s-o facă Simone Martini și numeroșii săi adepți.

În pictura florentină din prima jumătate a secolului al XIV-lea, se conturează cu precizie două curențe. Unul pornește de la Giotto; altul își are obîrșia în tradițiile de dinainte de Giotto și în tradițiile seneze. Din primul fac parte cei mai apropiați discipoli și adepți ai marelui florentin. Dintre aceștia se cuvine a fi menționați așa-numitul Maestru al velelor din Assisi care a realizat renumitele alegorii din biserica inferioară din Assisi²⁹³, Stefano²⁹⁴ pe care Villani și Landini l-au poreclit „mămuță” și de la care nu ne-a parvenit nici o lucrare indubitabilă, precum și

61 Taddeo Gaddi și Maso. Tot la acest grup de ar-

tiști mai aderă Maestrul Tabloului Pietă din Muzeul Fogg care a activat începând aproximativ din anul 1320²⁹⁵. Operele sale (*Pietă* din Muzeul Fogg, *Francisc* și *Filip ș.a.*) deși trădează îndepărtate ecouri romane, se află sub semnul puternicei influențe a lui Giotto. Dintre toți acești pictori, singur Maso a fost un mare artist, pe câtă vreme ceilalți departe de a îmbogăți moștenirea lui Giotto, dimpotrivă, o sărăcesc. Ei pierd soliditatea și monumentalitatea formei, specifice artei lui Giotto, caracterul sublim al acesteia, etosul ei. În schimb, acordă principala atenție elementelor de gen care dobândesc în lucrările lor o importanță disproporționată. Dar, spre deosebire de sienzezi, ei nu știu să insufle acestor detalii de gen nici o undă de poezie, ci le tratează oarecum cu simplitate, ca pe niște fenomene diurne ce încarcă de obicei compozițiile cu un balast de prisos, lipsindu-le de integritatea lor esențială. Aceste schimbări de accent și-au găsit o reflec-tare deosebit de clară în creația lui Taddeo Gaddi care poate fi considerat drept cel mai influent maestru florentin din a doua jumătate a secolului al XIV-lea.

Taddeo Gaddi (menționat între anii 1327—1366) a fost un discipol apropiat al lui Giotto²⁹⁶. Fiu al cunoscutului pictor și mozaicar Gaddo Gaddi, el a aparținut unei vechi familii de artiști florentini care a jucat un rol de seamă în viața culturală a orașului de pe Arno. Spre el curgeau din toate părțile comenzile pe care le executa rapid și cu multă acuratețe. Lui îi aparțin o mulțime de tablouri (o *Madonă* timpurie din colecția Lehman din New York; ciclul scenelor din viața lui Cristos și a sf. Francisc din Academia florentină; tripticul din anul 1334 aflat într-un muzeu din Berlin; o *Madonă* din San Lorenzo alle Rose, aproape de Florența; polipticul din anul 1353 din San Giovanni Fuorcivitas din Pistoia; *Madona cu îngeri* din anul 1355, de la Uffizi; tripticul din San Martino a Mensola, în apropiere de Florența; polipticul din Santa Felicità din Florența ș.a.) o parte din a-

cestea trădînd influența lui Bernardo Daddi. Dar el n-a reușit niciodată să realizeze imagini elegante și grațioase. Pensula lui greoaie se exprima mult mai plinar pe spațiul unor mari suprafețe de zid. Iată de ce operele sale cele mai caracteristice rămîn frescele [scenele din viața Mariei — în capela Baroncelli din biserica Santa Croce (1332—1338), *Arborele lui Bonaventura* cu scenele care-l flanchează și *Cina cea de taină* din refectoriul aceleiași biserici]. În picturile sale murale Taddeo se depărtează de stilul sever și sublim al lui Giotto. Manifestînd un interes sporit pentru latura pur ilustrativă a imaginii, el introduce episoade de gen secundare, îmbogățește fundalurile arhitecturale, complică peisajele. În *Vestirea păstorilor* (pl. 136) redă eclerajul nocturn înfățișînd lumina galben-aurie iradiată de înger, lumină ce se proiectează ca o aureolă strălucitoare pe cerul bleu-închis, luminînd stîncile sure și pe păstorii căzuți la pămînt. Aceste efecte și altele asemănătoare nu salvează însă picturile murale ale lui Taddeo Gaddi de banalitate. În tipologia lui este totdeauna ceva standardizat, situațiile zugrăvite de el sînt lipsite de obicei de expresivitate psihologică, compozițiile prost ritmate sînt supraîncărcate și confuze. Desenul este uneori grosolan și inexpressiv, iar coloritul deschis și rece este cam pestriț. Arta aridă și flegmatică a lui Taddeo Gaddi, numit într-un registru din anul 1347 „unul dintre cei mai buni pictori ai Florenței” este o mărturie grăitoare despre nivelul modest al picturii florentine după moartea lui Giotto.

Dintre discipolii lui Giotto, Maso a avut un talent deosebit²⁹⁷. Dacă el poate fi identificat cu Maso di Banco, al cărui nume figurează în documentele florentine din anii 1341, 1343, 1346 și 1350, atunci activitatea sa îmbrățișează mai cu seamă anii '40. În jurul lui Maso se poartă pînă astăzi o aprinsă polemică științifică. Aceasta se explică în parte prin faptul că încă scriitorii din secolul al XIV-lea („Cartea lui Antonio Billi”, 63 „Codexul Magliabechiano”, „Viețile” lui Vasari)

l-au confundat pe Maso cu Giotto, atribuindu-i acestuia din urmă o serie de lucrări care, pentru Ghiberti, contau ca aparținându-i lui Maso. Numele lui Giotto este întâlnit în documente florentine din anii 1368—1369, dar nu ne-a parvenit nici o lucrare semnată de acest maestru. Întrucât Ghiberti este sursa principală și cea mai de încredere pentru istoria picturii trecentiste, este mult mai judicios să ne ghidăm după afirmațiile sale, cu atât mai mult cu cât frescele din Capela Bardi din biserica Santa Croce, atribuite de el lui Maso, s-au păstrat pînă în ziua de azi și, ca stil, ele aparțin deceniului cinci, adică perioadei cînd a lucrat Maso di Banco.

Capela Bardi este decorată cu fresce ce înfățișează scene din viața sf. Silvestru. Autorul acestor fresce a simțit cu multă finețe farmecul artei lui Giotto. Compozițiile lui simple, expresive sînt excepțional ritmate; tratarea spațiului se deosebește prin claritate și permite îmbrățișarea cu o singură privire a întregului, iar figurile maiestuoase ce stau solid pe picioare sînt concentrate și grave. Contemplînd chipurile lor severe și pline de noblete, îți dai imediat seama de apropierea lăuntrică a lui Maso de Giotto. Numai Maso a reușit să întruchipeze în imaginile sale etosul giottesco care lipsește în general din creațiile celorlalți discipoli și adepți ai marelui maestru florentin.

Printre frescele capelei Bardi, deosebit de izbutită este scena cu *Îmblînzirea dragonului și învierea a doi magi* (pl. 137). În partea stîngă a compoziției, sf. Silvestru se coboară în viziunea dragonului; în centru, el îi tămăduiește pe magii otrăviți de răsuflarea veninoasă a fiarei, iar în partea stîngă — împăratul Constantin cu suita sa asistă la miracolul înfăptuit de sf. Silvestru. Artistul a folosit aici, cu măiestrie, motivul arhitectonic, pentru sudarea într-o compoziție unică a celor trei episoade. Suprafețele mari, liniștite ale zidului servesc drept fundal pentru figuri, ba subliniind, ba atenuînd amploarea lor. Spațiul se desfășoară liber în lățime și în adîncime, desenul laconic și constructiv este extrem de expresiv 64

siv, iar culorile pure și clare contribuie și ele la reliefaarea volumului forme care este plină, temeinică. Această frescă plină de măreție are ceva ce ne duce cu gândul la picturile murale ale lui Piero della Francesca, cu ritmul lor spațial aproape divin.

Bazându-se pe frescele din capela Bardi, o serie de cercetători au făcut încercarea de a completa creația lui Maso cu noi atribuiri. Dar majoritatea acestor atribuiri rămân neconvingătoare. Lui Maso îi pot fi atribuite numai un fragment din scena *Incoronării Mariei* din biserica Santa Croce, polipticul din biserica San Spirito din Florența și o *Madonă* dintr-un muzeu din Berlin, care constituie partea centrală a polipticului din care doi voaleți (*Ioan Botezătorul* și *sf. Anton*) s-au păstrat în castelul Königsberg, în timp ce un al treilea volet (înfățișându-l pe Anton din Padova, pl. 138) se află la Metropolitan Museum of Art din New York. În ambele polipticuri, Maso a redat figurile pînă la brîu, conferindu-le un atît de puternic relief, aproape sculptural, încît acesta neutralizează total fondul auriu ce juca un mare rol în polipticurile gotice. Semifigurile umplu aproape tot spațiul ce le-a fost rezervat în cadrul imaginii. Ele se deosebesc prin caracterul palpabil al materialității lor, ceea ce confirmă o dată în plus că tocmai Maso este artistul care s-a aflat cel mai aproape de Giotto, el înțelegînd mai subtil decît oricare altul esența artei acestuia.

Din școala lui Maso care, după spusele lui Ghiberti, a avut „foarte mulți elevi” a ieșit remarcabila compoziție cu *Jelirea lui Cristos* (il. 140) care împodobește cîndva biserica San Remigio din Florența (în prezent se păstrează la Uffizi). Atribuită de majoritatea cercetătorilor lui Maso însuși, ea nu poate fi considerată totuși ca aparținîndu-i, măcar și pentru faptul că datează dintr-o epocă ulterioară (Maso a murit, probabil, în jurul anului 1350). Se prea poate să avem de-a face aici cu o lucrare a lui Giottino care învățase cu Maso. În orice caz, stilul acestui tablou își are
65 originea în tradiția lui Maso. Simplă, aerată,

compoziția aceasta se distinge prin multă claritate. Figurile din jurul lui Cristos mort formează un grup ritmat, conturile sînt abil generalizate, cu pricepere, iar mișcările sînt măsurate, line. Totul poartă pecetea unei nobile rețineri. Acesta este unul dintre cele mai remarcabile tablouri florentine din trecento.

Dorind să caracterizeze stilul lui Maso, Ghiberti a scris că „el a prescurtat mult arta picturii” (adică a simplificat-o). Probabil că Ghiberti a vrut să spună prin asta că Maso și discipolii săi s-au opus altor urmași ai lui Giotto, cultivînd, după exemplul acestuia, forma laconică, expresivă, monumentală. Din păcate, în pictura florentină n-a învins direcția lui Maso, ci aceea a lui Taddeo Gaddi. Altfel spus, a devenit dominant curentul care avea să ducă nu numai la un puternic declin al nivelului artistic general, ci și la afirmarea giottiștilor care au diluat marea moștenire a lui Giotto. Lui Taddeo Gaddi i se alătură în mod nemijlocit Antonio Veneziano (menționat între 1369—1388) care a lucrat, în afară de Florența, la Siena (1369—1370) și la Pisa (1384—1388)²⁹⁸. La Siena el a colaborat cu Andrea Vanni sub a cărui influență s-a aflat în bună parte. Frescele lui din Camposanto din Pisa (scene din viața lui San Ranieri, 1384—1387) suferă de aceeași supraîncărcare a compoziției ca și picturile murale ale lui Taddeo din capela Baroncelli. O mulțime de episoade secundare intercalate fac ca sensul povestirii să devină confuz, iar figurile greoaie, grosolane au ceva crud și amorf. Ce-i drept, Antonio realizează o modelare în clarobscur mai subtilă decît la Taddeo, tablourile și frescele sale trădînd uneori un bun simț de colorist. Totuși în lucrările lui se anunță deja destul de clar unele tendințe eclecticice. Acestea devin dominante în creația productivului, dar mai puțin dotatului Niccolò di Pietro Gerini (menționat din 1368, m. 1415)²⁹⁹, care perpetuează tradiția giottiștilor în secolul al XV-lea, contribuind ca nimeni altul la degradarea ei într-un sistem academic, schematic și lipsit de viață. Imitîndu-i 66

ba pe Taddeo Gaddi, ba pe Orcagna, ba pe Spinello Aretino, Gerini difuzează din atelierul său sute de icoane ce poartă pecetea unui caracter artizanal. Figurile lui sculpturale greoaie sînt in-expresive și monotone, chipurile lor — uniforme, iar mișcările — rigide, înțepenite. Preluînd unele motive compoziționale din lucrările lui Giotto și ale lui Taddeo Gaddi, Gerini le transformă în șabloane ce constituie o monedă măruntă în arta giottistilor tîrzii.

În afară de direcția pur giottistă, în pictura florentină din prima jumătate a secolului al XIV-lea mai există un curent care gravitează mai ales în zona tradițiilor premergătoare lui Giotto și în cea a tradițiilor sieneze, avîndu-și sursele parțial și în școala romană. În fruntea acestei direcții se află Maestrul sf. Cecilia care a lucrat la începutul secolului al XIV-lea³⁰⁰. Artiștii care aparțin acestui curent evită să zugrăvească situații dramatice. Pe ei îi atrag episoadele sentimentale și le place să redea latura festivă a vieții. Deși cunoșteau cu toții arta lui Giotto și s-au inspirat mult din ea, totuși felul lui Giotto de a generaliza forma îi sperie iar viziunea monumentală a acestuia li se pare rece. Pentru propriile icoane, ei preferă dimensiunile mici, paleta lor se bazează pe culorile calde, delicate, iar tratarea imaginii se deosebește prin contururi îndulcite. Asemenea sienezilor spre care se simt atrași instinctiv, ei folosesc cu precădere aurul nu numai pentru fundaluri, ci și pentru decorarea veșmintelor. Dacă n-ar fi existat pictura sieneză, arta acestor maeștri ar fi părut mult mai originală și mai proaspătă. Dar pe lângă sienezi, acești „florentini sienezi” sînt luați drept niște naturi șovăielnice. Grația și eleganța imaginilor lui Simone Martini au rămas pentru ei un ideal inaccesibil, la care visau, dar pe care n-au știut niciodată să-l întruchipeze pe de-a-ntregul în propria lor creație.

Din cercul acestor artiști florentini fac parte pictorul și miniaturistul Pacino di Bonaguida (menționat între 1303—1320)³⁰¹, care a ieșit din
67 școala Maestrului sf. Cecilia, foarte productivul

Bernardo Daddi (menționat pentru prima oară în jurul lui 1317, m. 1348)³⁰², apropiat, de asemenea, de Maestrul sf. Cecilia și Jacopo del Casentino (menționat din 1339 m. 1349)³⁰³, pasionat pentru arta lui Ambrogio Lorenzetti, orientat în întregime spre Siena și care este foarte apropiat de adepții lui Duccio și ai lui Daddi. Cel mai talentat din acești pictori a fost Bernardo Daddi. El se specializase în realizarea unor mici și elegante altare portative cu care el și numeroșii lui discipoli au inundat Florența și împrejurimile (pl. 141). Asemenea mici altare răspundeau, în acest timp, nevoilor accentuate ale mirenilor de a-și manifesta evlavie într-un cadru mai intim; ele împodobeau capelele la domiciliu și chiliile călugărilor și erau luate în călătorii. Culorile savuroase ale lui Daddi amintesc de cromatica icoanelor sienzeze, figurile lui gracile, diafane sînt conturate din trăsături line, iar tablourile lui, respirînd mult confort, erau create pentru a fi admirate în intimitate. Cînd i se ivește ocazia să picteze fresce (scene din viața sf. Ștefan și Laurențiu în capela Pulci din biserica Santa Croce) limitele talentului său devin foarte vizibile. El nu știa să construiască veridic spațiul și să pună de acord linia, volumul și culoarea îmbinîndu-le într-o structură unică. Toate principiile lui de creație îl situează la antipodul lui Maso.

Pentru a înțelege cursul dezvoltării ulterioare a picturii florentine, în cadrul căreia de pe jumătatea secolului al XIV-lea se conturează noi tendințe, trebuie să ne oprim asupra situației generale ce se crease în acest timp la Florența^{303a}.

Epoca de aur a breslelor mari și a negustorilor bogați ce le alcătuiau a cuprins sfîrșitul secolului al XIII-lea și primii patruzeci de ani ai secolului următor. După anul 1340, Republica florentină a intrat într-o perioadă de criză. Încercarea de a cucerii Lucca s-a terminat printr-un eșec; a început energica expansiune a familiei Visconti din Milano în timp ce marile companii florentine Peruzzi, Acciaiuoli, Bardi se ruinau una după alta. Republica florentină a încercat să depășească starea 68

de criză, acordând sprijin tiraniei ducelui de Athena (1342—1343). Dar n-a reușit și ea a fost nevoită să facă o serie de concesii în folosul reprezentanților breslelor mijlocii „domnilor meșteșugari, muncitorilor și ignoranților”, cum îi numește cu dispreț, în „Cronica” sa, Giovanni Villani (Chronica, libro XII, cap. 43).

Nimic n-a contribuit atât de mult la adâncirea crizei generale ca teribila ciumă din anul 1348, în urma căreia populația Florenței s-a redus de la 90.000 la 45.000 de locuitori, iar populația Sienei de la 42.000 la 15.000. O urmare a acestei calamități naturale a fost creșterea rapidă a prețurilor, înmulțirea tâlhăriilor și a jefuirilor de cadavre. În legătură cu aceste fenomene cunosc o vie recrudescență stările de spirit religioase, starea de nesiguranță, tendințele ascetice, pesimismul. Cunoaște o înviorare activitatea dusă de *fraticelli* care cer întoarcerea la preceptele sărăciei evanghelice și activitatea sectei flagelanților care încearcă să reînvie formele extreme ale ascetismului medieval. Totodată i-au ființat noi ordine călugărești (în 1367 — ordinul iezuiților, în 1370 — cel al sf. Brigitta și dobîndesc o recunoaștere parțială „spiritualii”, gruparea cea mai radicală a ordinului franciscan, care multă vreme fuseseră persecutați.

Se înțelege că schimbările profunde din viața socială a Florenței nu puteau să nu se reflecte și în artă. După ciuma din 1348, în orașul pustiit au început să se strămute din zona rurală înconjurătoare oameni cu totul noi, care au refăcut rîndurile mult rărite ale orașenilor. Aceste cercuri, care și-au promovat bogăția lor, se deosebeau prin gusturi conservatoare. Ei apreciau o artă mai severă, legată mai strîns de tradițiile rutinare cu care se obișnuiseră în bisericile lor sătești. Imaginile lui Giotto pătrunse de spirit înnoitor îi speria, iar Antichitatea îi lăsa rece. Printre membrii patriciatului care au supraviețuit ciumei și-au făcut loc, de asemenea, stările dominate de frica lui Dumnezeu, dar deja din altă cauză, și anume din cauza falimentelor financiare din anii '40 și a pierderii situației lor cîndva dominante.

În aceste condiții, în pictura florentină se conturează o îndepărtare de tradiția lui Giotto. Tabloul începe să se apropie de icoană; în el se impune elementul hieratic, religios. Figurile încep să fie tot mai des zugrăvite în atitudini frontale, severe, mișcările dobîndesc un ritm măsurat, solemn, aproape rigid. Interesul pentru perspectivă se reduce, se accentuează contradicțiile dintre tratarea plată și cea tridimensională, dintre linie și volum, dintre observația vie a naturii și canonul ce încetușează voința artistului. Sporește interesul pentru iconografia medievală, față de teme cum sînt *Învierea*, *Pogorîrea sf. Duh*, *Sfînta Treime*, *Cristos Abcîro-poet*. O mare atenție este acordată zugrăvirii scenelor legate de practicarea cultului, cei care-l oficiază fiind înconjurați de nimbul măreției. Din pictură sînt alungate în mod tot mai hotărît motivele firești care cucereau prin spontaneitate, avînd o putere de atracție atît de mare în frescele lui Giotto. Artiștii nu mai înfățișează îmbrățișări și săruturi, urmînd parcă, astfel, învățăturile predicatorului Fra Simone Fidati care cerea celor căsătoriți „să nu se atingă unul de altul întrucît aceasta trezește în trupurile lor focul dorinței“.

Cea mai clară reflectare a acestei schimbări o găsim în lucrările lui Andrea Buonaiuti, Orcagna, Nardo di Cione, Jacopo di Cione, Niccolò di Tommaso și în ale lui Giovanni del Biondo. Curentul reprezentat de ei a jucat un rol conducător la Florența, în anii '50—80 ai secolului al XIV-lea. Începînd cu anii '90, triumfă direcția goticizantă care era legată de consolidarea, după înfrîngerea *ciom-pilor*, a grupărilor patriciatului ce se orientau în materie de gust spre aristocrație și spre arta gotică tîrzie care, către sfîrșitul secolului al XIV-lea, devenise dominantă în aproape toată Europa.

În grupul de artiști care ne interesează, unul dintre primele locuri îi aparține lui Andrea Buonaiuti (menționat din 1339 pînă în 1377), strîns legat de cercurile dominicanilor³⁰⁴. Probabil că artistul se bucura de o apreciere considerabilă la Florența întrucît în anul 1366 era membru în comisia însărcinată cu construirea catedralei. Prin-

cipala lui lucrare o constituie frescele executate între anii 1365 și 1367 în Capela Spaniolilor de la Santa Maria Novella (il. 142—145). Despre conținutul profund alegoric al acestor picturi care constituie unul dintre cele mai vaste cicluri de fresce din trecento a fost deja vorba în prima parte. Buonaiuti s-a folosit pe scară largă aici de „Oglinda adevăratei pocăințe” — scrierea lui Passavanti — urmînd probabil dorința beneficiarilor. Ca stil, picturile lui Buonaiuti aparțin tradiției lui Nardo di Cione. În ele se pot remarca, de asemenea, puncte de contact cu operele artistului lombard Giovanni da Milano care a lucrat și la Florența. Dar Buonaiuti este tributary mai cu seamă artei sieneze, din care a primit multe impulsuri creatoare. Tipurile lui feminine, foarte elegante, amintesc de imaginile lui Simone Martini și de prima perioadă a lui Bartolo di Maestro Fredi, iar compozițiile lui, foarte încărcate, au multe lucruri comune cu frescele lui Barna din biserica de la Asciano. Prin grandilocvența limbajului, el îi poate concura pe Taddeo Gaddi și pe Antonio Veneziano. Asemenea acestora, înghesuie în compoziție numeroase personaje fără o legătură evidentă cu esența temei zugrăvite. O asemenea aglomerare de figuri, lipsite de motivație compozițională și tinzînd spre bidimensionalitate, aseamănă frescele sale cu tapisériile care se cer privite pe porțiuni. Abia în aceste porțiuni se manifestă talentul lui de povestitor neîntrecut. El introduce o mulțime de episoade amuzante, realizează o foarte bogată și — pentru vremea lui — neobișnuită diferențiere fizionomică a personajelor, recurgînd totodată la complicate peisaje și arhitecturi ce servesc drept fundal. Sirén îl numește, nu fără temei, un „Ghirlandaio al secolului al XIV-lea”. Unele dintre figurile lui aparțin, prin eleganța și gingășia lor, celor mai bune lucrări realizate de freschiștii florentini în trecento. Dar nimic nu salvează operele sale de eclectism, pentru că nici Andrea Buonaiuti nu s-a mulțumit să prelucraze în spiritul sienezilor motivele tradiționale ale giottiștilor. Iar dacă aceste motive ni se

71 par mai proaspete, în lucrările lui, ele păstrează

oricum vechea bază, fapt confirmat și de cel mai târziu ciclu de fresce ce ne-au parvenit de la el, și anume scenele din viața lui San Ranieri, aflate în Camposanto din Pisa (1377).

În linii mari, creația lui Andrea Buonaiuti marchează o ruptură hotărâtă cu tradițiile giotteschi; în ea se afirmă elementul didactico-bisericesc, figurile pierzându-și expresivitatea plastică de altădată, iar compozițiile construindu-se după principiul desfășurării pe orizontală.

Principalii maștri ai picturii florentine din al treilea pătrar al secolului al XIV-lea au fost Andrea Orcagna și fratele său Nardo di Cione. Ambii au ieșit din școala lui Bernardo Daddi. Deși au suferit influența artei lui Maso, ei s-au apropiat nu atât de tradiția lui Giotto cât de cea a lui Daddi și a artiștilor grupați în jurul său. Elementele decorative joacă un rol excepțional în pictura lor. În tendința ei spre bidimensionalitate, aceasta capătă un caracter simetric și oarecum intenționat „reprezentational“, predominarea figurilor frontale creînd impresia unei deosebite solemnități, la această impresie contribuie și culorile strălucitoare; viguroase, precum și covoarele și veșmintele împodobite cu ornamente bogate.

Este foarte semnificativ faptul că Andrea Orcagna, care în sculptură se manifesta ca un continuator al tradițiilor lui Giotto, în lucrările sale de pictură a plătit tribut acestui stil decorativ bidimensional, aflat la modă în Florența. Stilul acesta se bucura de multă popularitate în cercurile dominicane care erau principalii beneficiari ai celor doi frați. Cercurile respective, a căror activitate s-a înviorat mult la jumătatea veacului considerau că programul lor teologic izvorînd dintr-un mod abstract de gândire, putea fi tradus mai lesne în limbajul formelor plate decorative, decît în limbajul imaginilor tridimensionale.

Andrea Orcagna (menționat între anii 1344—1368) și-a început probabil activitatea ca sculptor³⁰⁵. Idealurile lui de sculptor au fost aplicate și în pictură, fapt confirmat cel mai bine de stilul retablului — executat pentru Tommaso di Ro- 72

sello Strozzi în biserica Santa Maria Novella din Florența (il. 146). Acest altar pictat în anul 1357, se distinge prin simetria riguroasă a compoziției. Așezat în mandorlă, Cristos le conferă puterea spirituală și laică lui Toma d'Aquino și apostolului Petru (aluzie la ordinul dominican și la scaunul papal). Sfinții aflați pe margine formează un „Deisis” maiestuos și solemn. Figurile greoaie, redată sculptural se disting printr-un desen puternic, iar veșmintele lor sînt tratate cu multă acuitate. Culoarele albastru intens, galben, lilas-pal, bleu și roșucărămiziu scot admirabil în evidență volumul figurilor creînd totodată efecte de notă vădit decorativă. Tinzînd să unească figurile într-un tot, Orcagna renunță la forma tradițională a polipticului cu articularea sa în voleți separați. Micile arce frînte nu se sprijină pe colonete, ci stau parcă suspendate în aer, fapt datorită căruia se păstrează unitatea suprafeței tabloului. S-ar părea că o asemenea tratare ar fi trebuit să faciliteze crearea impresiei de integritate a spațiului. Dar Orcagna nu urmărește asta. Tabloul lui de altar este receptat în plan bidimensional. Figurile sculpturale nu trăiesc într-un mediu tridimensional. Covorul roșucărămiziu, cu desene aurii, formează o suprafață verticală, nu orizontală, iar Toma și Petru, contopindu-se aproape cu fundalul auriu, stau în genunchi mai degrabă pe rama tabloului decît pe covor și nici figurile de pe margine nu par a avea terenul tare sub picioare. Este puțin probabil ca această contradicție dintre figura sculpturală și suprafața plană să fi fost pentru Orcagna un mijloc de expresie artistică folosit în mod conștient pentru ca, prin intermediul lui, să obțină, așa cum afirmă Salvini, o tensiune dramatică. Arta lui solemnă, chiar cam rigidă, este străină oricărui dramatism. Este mult mai simplu și mai firesc să căutăm explicația acestei contradicții în aceea că, spre anii '50, pictura florentină a intrat într-o nouă fază de dezvoltare care se caracterizează prin predominarea tendințelor decorative bidimensionale asupra celor spațiale. Altfel spus, direcția urmată

73 de Maso a fost înlăturată de cea a lui Daddi. În

ciuda faptului că Orcagna mînuia cu virtuozitate așa-zisele *tactile values* (valori tactile), el a ajuns să accepte în pictură o serie de compromisuri condiționate de schimbarea gustului general.

În scenele ce împodobesc predela, frapază același caracter plan al compoziției. Această trăsătură a ajuns să constituie un factor determinant al stilului său pictural. Din cauza lipsei altor lucrări care să-i aparțină incontestabil (dacă exceptăm picturile murale descoperite recent la Santa Maria Novella și fragmentul din *Triumful Morții* din biserica Santa Croce; pl. 147) nu avem posibilitatea să urmărim evoluția stilului lui Orcagna. Lucrări ieșite din atelierul lui cum sînt tripticul Baronci din 1350, aflat în colecția Lanz din Amsterdam, *Pogorîrea sf. Duh* în biserica Badia din Florența, polipticul din biserica Santa Maria Maggiore și tabloul de altar (1367—1368) cu imaginea lui Matei și patru scene din viața lui — păstrat la Uffizi —, dovedesc limpede că și în anturajul apropiat al pictorului, elementele „sculpturale” conviețuiesc pașnic cu cele bidimensionale.

La Nardo di Cione (menționat între 1343—1365), fratele lui Orcagna, se constată o cu totul altă înțelegere a picturii³⁰⁶. Acest artist delicat și blînd, unul dintre cei mai lirici pictori ai Florenței, renunță la tratarea sculpturală rigidă a lui Orcagna. El învăluie formele într-un clarobscur suav, îndulcește conturile, aplatizează figurile și le face mai ușoare, supunîndu-le ritmului suprafeței plane. Pe această cale, el depășește contradicția funciară din opera lui Orcagna. Frescele sale din capela Strozzi din Santa Maria Novella (*Judecata de apoi*, *Raiul*, pl. 148; *Iadul* ș.a.) se aștern pe zid asemenea tapiseriilor, amintindu-ne de picturile murale romanice. Plasate etajat unele deasupra altora, figurile și registrele sînt receptate ca niște motive ornamentale, construite după principiul repetiției ritmice. Artistul reușește cel mai bine tipurile feminine pline de grație leonardescă. Este greu să numești în toată pictura florentină din secolul al XIV-lea, tablouri care s-ar putea compara, ca farmec, cu *Madonele* lui Nardo aflate în 74

colecția Lehman din New-York și în colecția H. Jones din Minneapolis. Aici, Nardo ne apare în lumina cea mai favorabilă, creînd imagini atît de elegante și de gingașe încît privitorul nu poate să nu facă asociații cu arta sieneză.

Nardo a fost unul dintre primii pictori florențini care au folosit jocul de linii specific gotic în tratarea vestimentației. *Ioan Botezătorul* și *Apostolul Petru* dintr-o colecție particulară din New Haven sînt înfășurați în mantii cu falduri șerpuitoare ce cad lin și al căror ritm prefigurează arta lui Lorenzo Monaco. În această privință, Nardo poate fi privit drept primul pictor goticizant al Florenței, în a cărei creație s-au topit fără urmă ultimele reminiscențe ale tradiției lui Giotto.

Orcagna și Nardo au avut o mulțime de adepți care au diluat maniera artistică a măștrilor lor. Primului i se alătură un alt frate, Jacopo di Cione (menționat între 1365—1398; il. 139³⁰⁷ care a lucrat împreună cu omniprezentul Niccolò di Pietro Gerini și mediocrul Lorenzo di Bicci (c. 1350 — începutul sec. XV)³⁰⁸, iar celui de-al doilea — Niccolò di Tommaso (menționat între 1343—1371)³⁰⁹, așa-numitul Maestrul Rinuccini (a lucrat între 1356—1369³¹⁰) și Giovanni del Biondo (menționat între 1356—1392)³¹¹. Eclecticul Biondo (il. 149) se inspiră deopotrivă din Nardo, din Orcagna și din Niccolò di Pietro Gerini. Lui Biondo îi plac simbolurile sofisticate și alegoriile. Într-un tablou al său din Galeria Vaticanului, el înfățișează un schelet în putrefacție. Latura ilustrativă îl atrage mult mai mult decît cea artistică. Artă lui „expresionistă”, cam frustă, ilustrează declinul școlii lui Orcagna și a lui Nardo, care s-a dizolvat către sfîrșitul veacului în arta giottiștilor tîrzii.

Grupul acestora — în a căror creație tradițiile lui Giotto degenerază într-un sistem pur formal, de procedee artistice standard, — este condus de Spinello Aretino. Acești giottiști tîrzii activează într-o vreme cînd formele gotice dobîndesc o imensă popularitate în pictura florentină. Încă la Antonio Veneziano și la lombardul Giovanni da
75 Milano, care lucrează la Florența, se poate remarca

interesul pentru linia gotică. Dar amândoi acești artiști sînt legați încă destul de strîns de tradiția lui Giotto care a frînat multă vreme pătrunderea goticului, în pictura florentină. Mult mai „gotici” decît acești maeștri sînt Nardo di Cione și Andrea Buonaiuti. Cu începere din anii '90, curentul goticului internațional triumfă însă și la Florența. Fi-rește, lui i-au fost îndatorați chiar și artiștii care nu voiau să o rupă cu tradiția lui Giotto. De aceea, ne întîlnim cu influențe gotice atît la Spinello Aretino, cît și la cei doi Gerini. Dar goticul nu devine factorul hotărîtor al artei lor. Aceasta își are originea în sistemul artistic întemeiat de Giotto la începutul secolului al XIV-lea. Aplatizînd și bagatelizînd acest sistem, ei au contribuit la denaturarea lui în ceea ce ar putea fi numit „academism trecentist”. Toate procedeele lor au ceva banal șablonard, lipsit de viață. Ei n-au destulă fantezie și simț poetic. În loc să studieze natura, se folosesc de repertoriul tradițional de forme pe care nu-l îmbroscătesc, ci mai degrabă îl schematizează. Nu-i salvează nici „characterul sculptural al tratării”, nici „spațialitatea construcțiilor compoziționale”, fiindcă toate aceste reminiscențe giotteschi au devenit, în arta lor, o monedă măruntă. Ce-i drept, Agnolo Gaddi încearcă să se rupă de grupul respectiv și să se alăture direcției goticului internațional. Încercarea lui sfîrșește însă printr-un eșec întrucît principiile artistice moștenite de la tatăl său îl împiedică să-și însușească în mod organic goticul. Direcția gotică este condusă nu de el, ci de Lorenzo Monaco.

Dintre giottisti tîrzii, unul dintre cei mai reprezentativi a fost Spinello Aretino (c. 1346—1410)³¹². El a fost, probabil, elevul lui Taddeo Gaddi. Ca toți artiștii din ultima parte a trecentoului, Spinello a suferit influența școlii lui Orcagna și pe a sienezilor (Luca di Tommé și Ambrogio Lorenzetti). În afară de Florența, el a mai lucrat la Arezzo, la Monte Oliveto și la Siena, colaborînd cu omniprezentul Gerini și cu fiul său Parri Spinelli. Într-o operă a sa timpurie — polipticul din anul 1385, de la Monte Oliveto, ale cărui părți 76

disparate se păstrează în Muzeul Fogg din Cambridge (Massachusetts), în galeria din Budapesta, în Academia din Siena și în Muzeul Wallraf-Richartz din Köln, Spinello se manifestă ca un continuator al tradițiilor lui Taddeo Gaddi și Orcagna. El înfățișează figuri scunde, ce stau solid pe picioare și care sînt reliefate destul de puternic. Din această perioadă a creației lui Spinello face parte și ciclul de fresce din capela sf. Ioan din biserica florentină Carmine, distrus în mare parte și ajuns pînă la noi doar în fragmente jalnice. Scenele din viața sf. Ioan reproduse aici au fost gravate de Petsch. Aceste gravuri împreună cu fragmentele ajunse la Londra, Liverpool, Pisa și Pavia permit să fie reconstituit stilul picturilor. Compozițiile se distingeau prin calm și prin neaglomerarea cu detalii; execuția se caracteriza printr-o calitate relativ înaltă, iar în concepția imaginii, rolul predominant îl avea și aici tradiția lui Giotto. În ciclurile de fresce pictate în jurul anului 1387, la comanda lui Benedetto degli Alberti — participant la răscoala *ciompilor* — pentru sacristia bisericii San Miniato al Monte (scene din viața sf. Benedict, il. 150), Spinello reușește încă să se mențină la nivelul lucrărilor sale timpurii. El recurge însă pe scară largă la ajutorul elevilor, ceea ce duce la o evidentă scădere a calității. Compozițiile se aglomerează cu figuri și cu episoade incidentale, iar desenul capătă o rigiditate și o ariditate neplăcute (la San Miniato aceasta se explică parțial prin restaurările neîndemînatice). Cu vremea, operele lui Spinello au căpătat o pecete tot mai artizanală. Molipsit de exemplul negativ al pictorilor Gerini, al acestor antreprenori de la sfîrșitul trecento-ului care n-au refuzat niciodată vreo comandă, Spinello execută rapid și superficial comenzile primite. Desenul său devine tot mai arid, compoziția confuză și extrem de încărcată, tipurile personajelor se standardizează și limbajul gesturilor devine tot mai sărac. Păstrînd tratarea „sculpturală” a figurilor, Spinello le concepe atît de flasc încît ele par a fi lipsite de schelet. Cu trecerea anilor, i se atro-

77 fiază talentul de a compune care-l ajutase în ti-

nerete să creeze construcții spațiale clare. Picturile lui încep să semene tot mai mult cu tapi-seriile, deși figurile dau impresia că au o pondere accentuată. Lucrări cum sînt tripticul din anul 1391, aflat în Academia din Florența, și frescele din 1391—1392, în Camposanto din Pisa (scene din Legenda sfinților Efes și Potitus), cum sînt tripticul din anul 1401, executat împreună cu cei doi Gerini, aflat în Academia din Florența, și picturile murale din anii 1408—1410 din Palazzo Pubblico din Siena (scene din Viața papei Alexandru III, il. 151) ilustrează diferite etape ale acestor tendințe. Și dacă în cele mai izbutite lucrări ale sale, Spinello creează figuri disperate surprinse cu vioiciune și detalii amuzante (în special în peisaje) acestea nu salvează arta lui de o anume banalitate.

Și mai rudimentar decît Spinello, a fost Lorenzo di Niccolò Gerini (menționat între 1392 și 1411)³¹³. Discipol al tatălui său, acest artist a suferit influența lui Spinello, iar spre sfîrșitul vieții — pe a lui Lorenzo Monaco. În operele sale, Gerini nu s-a alăturat curentului gotic din pictura florentină, se manifestă ca un giottist tipic (il. 152—155). Figurile stîngace, greoaie, alcătuite parcă din gumă, sînt lipsite de caracter organic (altarul sf. Bartolomeu din anul 1401, aflat în Pinacoteca din San Gimignano; *Madona cu sf. Laurențiu și Martin* din anul 1402, aflat la Terenzano, il. 152; tripticul din San Leonardo in Arcetri). Una dintre lucrările lui cele mai izbutite este *Madona de la Ermitaj* (il. 153—155). Dar nici în această lucrare nu reușește să depășească ciudata rigiditate a tratării. Într-o lucrare a sa tîrzie — polipticul din anul 1408 cu scena *Incoronării Mariei* și cu patru figuri de sfinți, Lorenzo di Niccolò încearcă să-l imite pe Monaco. Încercare soldată printr-un eșec, întrucît subtilul joc decorativ al liniilor era incompatibil cu tratarea sculpturală a figurilor sale greoaie, voluminoase. Acest tablou poate servi ca exemplu viu pentru incompatibilitatea tradiției giotteschi cu tendința goticizantă.

Dintre urmașii tîrzii ai lui Giotto numai unuia i-a fost dat să se înalțe deasupra unui nivel mediu. Acest artist a fost enigmaticul Starnina (menționat între anii 1387—1408, m. ante 1413) care l-a entuziasmat pe Vasari și ale cărui lucrări certe n-au fost cunoscute pînă de curînd³¹⁴. Abia în anul 1933 cercetătorul italian Procacci a publicat fragmente ale frescelor din biserica florentină Carmine. Aceste fragmente au adus multe lucruri noi pentru reconstituirea profilului creator atît de disputat al lui Starnina. Ele au demonstrat clar că Starnina nu poate fi identificată cu „Compagno d'Agnolo”, cum au făcut Sirén și Van Marle, și că el n-a fost un artist al direcției goticizante, ci, dimpotrivă, un fervent reprezentant al acelei linii „giotteschi” din istoria picturii florentine care, în prima jumătate a secolului al XIV-lea, a căpătat cea mai vie reflectare în creația talentatului Maso.

Numele lui Gherardo Starnina figurează pentru prima dată în anul 1387, în registrele gildei sf. Luca. Vasari afirmă că Starnina ar fi fugit, în anul 1378, după răscoala *ciompilor*, în Spania, salvîndu-se astfel de represiuni. Această mărturie a lui Vasari este însă infirmată atît de data menționată mai sus, cît și de faptul că numele lui Starnina se întîlnește în documentele spaniole numai între anii 1398 și 1401. În anul 1404, Starnina se afla la Florența unde a executat frescele din Carmine, atribuite lui atît de Vasari, cît și de Rica și de Baldinucci. Numele lui este menționat ultima oară în anul 1408, cînd Vasari localizează moartea artistului.

Fragmentele de frescă din capela sf. Ieronim, în biserica Carmine (resturi din figurile sfinților Benedict, Bernardin, Anton, Reparata ș.a.), îl recomandă pe Starnina ca pe un talent ieșit din comun. Formele greoaie, masive au monumentalitate. Culorile clare și pure reliefează admirabil volumul, iar chipurile capătă multă expresivitate. Aceste fragmente permit să fie evidențiat printre picturile capelei Castellani din Santa Croce, atribuite de către Vasari aceluiași Starnina, un grup

de fresce apropiate de ele ca stil. Deși contractul pentru realizarea picturilor din capela Castellani (c. 1385) a fost semnat de Agnolo Gaddi, acesta a atras la îndeplinirea acestei lucrări o serie de elevi ai săi. Printre aceștia se putea să se numere și Starnina. Nu este, de asemenea, exclusă posibilitatea ca el să fi fost invitat de Agnolo din afară, ca un tânăr artist, dar care reușise deja să se impună (Vasari îl considera pe Starnina discipol a lui Antonio Veneziano). Lui îi aparțin cinci scene din viața sf. Anton (il. 156). Aceste scene se evidențiază printre celelalte picturi murale ale capelei Castellani, prin monumentalitate și simplitate. În figurile lui greoaie există ceva de stană de piatră ce amintește de Giotto. Artistul operează cu volume stereometrice din care scoate maximum de expresivitate. El generalizează conturile și renunță la divizarea exagerată a suprafețelor ca și la jocul decorativ de linii. La fel de generalizator tratează el și natura care se evidențiază în comparație cu micile peisaje ale giottiștilor târzii — prin grandiozitate. În epoca nașterii vigurosului curent gotic, Starnina se manifestă ca păstrător al doctrinei lui Giotto. Talentul lui dramatic este înrudit cu cel al lui Giotto, a cărui artă trebuie să i se fi părut arta unui „veac de aur“.

Probabil că după întoarcerea din Spania a realizat Starnina tabloul *Tebaida* (il. 157), păstrat la Uffizi și care-i poate fi atribuit cu o mare doză de probabilitate. Într-un peisaj de tip oarecum feeric sînt înfățișați o mulțime de anahoreți adunați în mici grupuri. Fiecare își vede de treaba lui. Micile figuri sînt admirabil înscrise în peisaj care, prin caracterul său general, amintește de plaiurile pictate de Ambrogio Lorenzetti. Datorită folosirii abile a traseelor acelui meleag stîncos, artistul a căpătat posibilitatea să desfășoare în fața privitorului o vastă panoramă cu o mulțime de episoade distractive și amuzante. Această înșirare a unui episod după altul ne face să ne gîndim la tablourile lui Bruegel care se „citesc“ cu un interes la fel de mare. Dar Starnina se deosebește de Bruegel prin sensul pur fabulos al 80

discursului său. Cu toate că peisajul lui marchează un pas hotărât înainte pe drumul căutărilor „realiste“ (în această privință este semnificativă comparația cu peisajele lui Ambrogio Lorenzetti), el rămâne totuși un continuator tipic al culturii artistice din trecento. Judecată după concepția ce-i stă la bază, imaginea este încă așa de ireală (stîncile, arborii și construcțiile seamănă cu niște jucării), de lipsită de anvergură, eclerajul este așa de abstract (este caracteristică lipsa totală a umbrelor!) încît eroii lui Masaccio, de pildă, nu ar avea ce căuta aici. Dacă ei ar păși în acest peisaj, toată decorația de butaforie s-ar prăbuși ca o căsuță din cărți de joc.

Procacci care a publicat picturile murale din Carmine, ale lui Starnina s-a entuziasmat de descoperirea sa. El a supraestimat importanța istorică a lui Starnina cînd l-a pus în același rînd cu Nanni di Banco. Cred că Starnina n-a jucat un rol atît de însemnat în istoria picturii florentine. Nu-i însă mai puțin adevărat că arta lui poate fi privită ca o verigă esențială în lanțul „protorenascentist“. Asemenea lui Maso, el s-a apropiat de tradiția lui Giotto, alăturîndu-se acesteia atunci cînd contemporanii săi începuseră să facă pasiune pentru gotic. Între acești artiști goticizanți și între giottiști aflat în declin, el ocupă un loc întrucîtva aparte. Și dacă Masaccio a avut posibilitatea să se inspire direct din arta lui Giotto, în schimb lucrările lui Starnina (la care a învățat, după mărturia lui Vasari, Masolino — dascălul lui Masaccio) au fost cele care au putut să-l determine a se adresa la această sursă directă a întregii picturi trecentiste, condamnată, către sfîrșitul secolului al XIV-lea, la uitare.

Creația lui Agnolo Gaddi (c. 1350—1396), fiul lui Taddeo Gaddi, ne aduce în mod nemijlocit în albia curentului gotic internațional în fruntea căruia se afla, la Florența, Lorenzo Monaco³¹⁵. Legat încă strîns de giottiști, Agnolo se străduiește totuși să se alăture noului curent la 81 modă care a cuprins, către sfîrșitul secolului al

XIV-lea, întreaga artă florentină. Și dacă n-a izbutit să devină, asemenea lui Monaco, un artist pur gotic, el a contribuit totuși mult la triumful acestui stil pe teritoriul Florenței. După Agnolo nici un giottist n-a mai putut rămîne în afara curentului gotic care i-a atras în cercul puternicei sale influențe pe mai toți pictorii florentini de la începutul quattrocento-ului.

Originar dintr-o veche familie florentină de artiști, Agnolo Gaddi a fost unul dintre cei mai influenți maeștri ai timpului său. Discipol al tatălui său, el a modernizat mijloacele artistice de expresie ale giottiștilor, apropiindu-le de procedeele folosite de artiștii gotici. Numele lui era foarte popular. În afară de Florența, a mai lucrat la Prato (c. 1394—1396), s-a manifestat ca antreprenor al unor mari întreprinderi în domeniul picturii (Vasari îl blamează datorită dragostei exagerate pentru bani), a făcut numeroase desene pentru statuile catedralei și ale Loggiei dei Lanzi și a colorat el însuși statui. Reacionînd rapid la schimbările intervenite în materie de gust, el a renunțat la limbajul monumental, rigid al giottiștilor, înlocuindu-l cu „stilul molatec” care îmbina în chip original fabulosul plin de rafinament cu decorativismul elegant.

În cea mai timpurie lucrare a sa ajunsă pînă la noi — în *Madonna della Misericordia*, aflată la Academia din Florența — Agnolo mai este încă strîns legat de Taddeo Gaddi. Dar, treptat, se depărtează de tradițiile monumentale ale acestuia: formele devin mai diafane și mai fragile, pe chipuri și în înfățișarea figurilor își face apariția o distincție pur sieneză, paleta se luminează (*Înălțarea Mariei la cer* din Pinacoteca Vaticanului, *Incoronarea Mariei*, aflată în Academia din Florența). În principala operă a lui Agnolo — în ciclul de fresce din biserica florentină Santa Croce ce ilustrează Legenda adevăratei cruci, stilul artistului dobîndește maturitate deplină. Aceste fresce, realizate după anul 1380, au fost executate de Agnolo cu ajutorul elevilor. Maestrului însuși îi aparțin cu probabilitate *Aflarea crucii* (il. 158— 82

159). *Fuga lui Chosroe, Bătălia, Triumful crucii.* În *Legenda adevăratei Cruci* se reflectă parcă întreaga istorie universală începînd cu Adam și sfîrșind cu lupta creștinismului cu păgînismul. Eroii acestei legende sînt, în afară de Adam și de Cristos, toate figurile mai proeminente din sfînta scriptură și din istorie: Solomon, regina din Saba, Constantin cel Mare, Chosroe, Heracliu. Arborele fatalității care a crescut dintr-o ramură a arborelui cunoașterii binelui și răului, sădită din dorința lui Adam pe mormîntul lui, suferă ulterior cele mai neașteptate metamorfoze. Simbolica atît de complicată a acestei legende a rămas neînțeleasă pentru Agnolo. El a abordat-o ca pe o povestire amuzantă. În mod egal, fără grabă, artistul înșiră un episod după altul. Pentru înviorarea povestirii, el introduce costume exotice, edificii fantastice, peisaje mirifice. Această amuzantă „pălăvrăgeală picturală” era chemată să-l distreze pe privitor. În ea totul era la fel de important; principalul nedeosebindu-se prin nimic de aceea ce era secundar. Alături de eposul grandios al lui Giotto, arta lui Gaddi pare cam puerilă. Dar, în același timp, ea vădește o atitudine mai laică față de o temă religioasă, lărgirea cadrului acesteia.

Conform cu stilul narativ ales de el, Agnolo se depărtează conștient cu solidaritatea structurală a morfologiei giotteschi. Figurile lui moi, pufoase, parcă nu au oase. Ele nu se mențin solid pe picioare. Mișcările lor nu sînt energice, ele acționînd ca prin somn. Viața lor decurge în cadrul unor peisaje ireale și în căsuțe de carton. În ciuda fundalurilor peisagistice și a clădirilor tridimensionale, frescele sînt plate, asemenea tapiseriilor. Episoadele disparate se îmbină unele cu altele în mod arbitrar. Ele prezintă ceva fragmentar, întîmplător, amorf, aidoma viselor. Așa își compuneau de obicei frescele și tablourile sienezii. Dar comparativ cu aceștia, Agnolo pare lipsit de fantezie poetică. În figurile lui stîngace există o greutate neînvinsă, chipurile lor standardizate sînt lipsite de rafinament și

mișcările lor încetate n-au ritmicitate. Ne-fiind în stare s-o rupă cu tradițiile în declin ale giottiștilor, Agnolo nu reușește să confere discursului său plastic un înalt conținut poetic.

Picturile realizate în anul 1385 în capela Castellani din Santa Croce se deosebesc printr-un acuzat eclecticism stilistic. Agnolo a activat aici mai degrabă ca antreprenor decât ca pictor. Lui îi pot fi atribuite numai două scene din viața evanghelistului Ioan, celelalte fiind realizate de elevi și de artiști chemați din afară (Maestrul sf. Nicolai, Maestrul Botezului, Campagno d'Agnolo și Starnina)³¹⁶. Frescele pictate de Agnolo însuși nu aduc elemente noi în comparație cu picturile ce ilustrau *Legenda adevăratei cruci*. În schimb, în *Răstignirea* de la Uffizi (pl. 160), în *Pogorîrea sf. Dub* (Muzeul Bandini din Fiesole) și în tripticul cu imaginea lui Cristos și a *Bunei Vestiri* (colecția Cook din Richmond) Agnolo face un pas înainte în direcția goticizării hotărâte a formelor. În aceste tablouri, pictate în jurul anului 1390, el acordă o foarte mare atenție jocului capricios al faldurilor ce urmează un ritm pur gotic. Figurile au devenit mai fragile, chipurile — mai gingașe, iar culorile — și mai luminoase. Aici, Agnolo se apropie foarte mult de stilul lui Lorenzo Monaco și al reprezentanților goticului internațional. Cum just remarcă Salvini, *Răstignirea* lui trădează o mare asemănare cu operele pictorilor catalani care, n-ar fi imposibil, să-l fi influențat pe artistul florentin³¹⁷.

Între anii 1394 și 1396, Agnolo a lucrat în catedrala din Prato unde, împreună cu mulți elevi ai săi, a pictat Cappella della Cintola cu fresce ce redau scene din viața Mariei (lui Agnolo însuși îi aparțin numai *Buna Vestire*, *Moartea și înălțarea Mariei la cer* și figura lui Cristos până la brâu). În această lucrare se vede clar cum vechile tradiții florentine încep să joace din nou rolul principal. Devenind mai masive, figurile dobîndesc o mai mare plasticitate, compozițiile se simplifică, iar coloritul devine mai

sever și mai reținut. Probabil că tablourile de sevalet de la începutul anilor '90 au însemnat avântul pe care și l-a luat talentul lui Agnolo, acesta propunându-și să se apropie cât mai mult posibil de artiștii direcției gotice. Dar întrucât el nu s-a hotărât niciodată să renunțe la limbajul giottiștilor, acesta a continuat să rămână baza stilului său, împiedicându-l să asimileze în mod organic arta gotică. În lucrările sale cele mai târzii (tabloul de altar din biserica San Miniato din Florența și *Răstignirea* de la Luvru) poate fi remarcată accentuarea tendințelor arhaice care îl apropiau de artiști aflați în declin ca Niccolò di Pietro Gerini și Spinello Aretino.

Spre deosebire de Monaco, Agnolo Gaddi n-a putut să înlăture niciodată integral cătușele „giottismului“. Acesta l-a împiedicat să devină un artist pur gotic. El a moștenit prea multe din recuzita formelor și formulelor academice ale giottiștilor târzii pentru a mai putea să devină un „poet al liniilor“. Și totuși, atracția spre gotic a fost așa de puternică, pasiunea lui pentru stilul narativ „molatec“ atât de sinceră, încât a reușit întrucâtva să se rupă de grupul giottiștilor schematici. În cele mai bune lucrări ale sale, răsună o notă idilică neobișnuită pentru arta florentină. El s-a străduit să se refugieze într-o mirifică lume imaginară în care episoadele se succed într-o dezordine nu mai puțin irațională decât în „Quadriregio“ al lui Frezzi³¹⁸. Uneori, lucrările lui respiră aceleași stări de spirit pastorale care erau întruchipate cu o fermecătoare prospețime de către Sacchetti în renumita sa Canzone „O vaghe montanine pastorelle“³¹⁹. Din nefericire, Agnolo Gaddi nu a fost înzestrat cu o fantezie poetică destul de bogată. Dacă el ar fi stăpînit o asemenea fantezie, s-ar fi putut ca Florența să aibă în persoana lui un Sassetta el ei.

Lorenzo Monaco (il. 161—164) a fost poate cel mai mare artist florentin de la sfîrșitul secolului al XIV-lea. Creația lui a însemnat tri-
85 umful — și în pictura florentină — a celui

curent gotic târziu care a fost numit în mod ingenios de către francezul Courajod „Stil internațional”³²⁰. Într-adevăr, acest stil a dominat la începutul secolului al XV-lea în toată Europa. Principalele lui pepiniere au fost Franța, Țările de Jos, Germania, Italia de Nord (în primul rând Lombardia). El este caracterizat de accentuarea tendințelor laice, de interesul pentru detalii tratate ca în pictura de gen și pentru scenele din viața de toate zilele ale înaltei societăți feudale, de un ascuțit simț de observației în redarea interioarelor, a edificiilor, a peisajelor, figurilor, chipurilor și costumelor. Toate aceste detalii sînt redade totdeauna în maniera celei mai frenetice stilizări gotice. Figurile plăpînde înfățișate de obicei în costumele burgunde la modă, se frîng în chip manierist, veșmintele lor formează falduri întortocheate, fețele poartă pecetea unei însufleșiri exagerate, iar atitudinile au totdeauna ceva artificial și ostentativ. Volumul formelor se dizolvă în elegantul joc de linii care captivează cel mai mult atenția artiștilor, iar elementele decorative devin în mod evident preponderente față de cele cognitive. Și oricît de realist ar fi tratate unele detalii izolate, imaginea își păstrează în întregime vechea ei tendință spre tanscendental. În acest stil s-a lucrat și în Franța (André Beauneveu, Jacquemart de Hesdin, Jacques Coëne, Melchior Broederlam) și în Țările de Jos (frații Limburg), Germania (Maestrul Bertram, Konrad von Soest), Spania (Borassá, frații Serra), Lombardia (Giovannino de Grassi, Michelino da Besozzo) ca și la Verona (Stefano da Verona). Creația tuturor acestor maeștri are tenta ei națională clar exprimată, dar la toți apare și ceva comun; ei vorbesc cu toții același limbaj; limbajul goticului târziu care se bucurase de o imensă popularitate în Europa la sfîrșitul secolului al XIV-lea și începutul celui următor:

Ultima care s-a alăturat acestei mișcări internaționale a fost Florența burgheză. Tradiția lui Giotto a frînat multă vreme pătrunderea 86

formelor gotice în pictura florentină. Începînd cu anii '90, nici această tradiție n-a mai putut împiedica triumful goticului. Burghezia cu vederi conservatoare, speriată de răscoala *ciom-pilor* imita tot mai mult aristocrația și voia să devină părtașă la ceea ce, în Europa timpului, însemna ultimul cuvînt în artă. Relațiile comerciale și culturale animate ale Florenței cu Franța, cu Spania și Germania contribuiau din plin la desfășurarea procesului de pătrundere pe scară largă a goticului. De la sfîrșitul secolului al XIV-lea pictura florentină începe să promoveze o serie de artiști a căror operă reprezintă o analogie cu creația unor sculptori ca Giovanni d'Ambrogio și Lamberti. Operele lor au cîteodată un caracter atît de pronunțat gotic încît pot fi luate ușor drept lucrări ale măestrilor nordici. Între acești artiști, poate cel mai gotic ca spirit a fost Lorenzo Monaco (1370/1—1425?) a cărui influență a fost resimțită de toți pictorii florentini din quattrocento-ul timpuriu.

Lorenzo Monaco³²¹ era originar din Siena unde trebuie să fi avut parte de primele și cele mai puternice impresii artistice. Probabil că cel mai mult l-au atras lucrările lui Simone Martini, deosebit de apropiat de el ca spirit, ale lui Pietro Lorenzetti. Nu se știe precis la ce vîrstă s-a mutat Lorenzo la Florența. În anul 1391, el figura deja ca monah în mînăstirea camaldulensilor Santa Maria degli Angeli, un puternic centru de execuție a manuscriselor miniate în a căror ornamentică se fac simțite puternicele influențe ale așa-numitelor *drôleries* franțuzești. Se poate ca Lorenzo să-și fi început activitatea ca miniaturist (sînt cunoscute două inițiale figurative decorate de el într-un manuscris din anii 1394 și 1395). Dar este mai probabil ca el să fi activat la început ca pictor și abia mai tîrziu să se fi ocupat cu miniatura.

Cele mai timpurii lucrări ale lui Lorenzo Monaco, executate încă de-a lungul anilor '90 (*Nașterea lui Cristos* din Muzeul din Berlin,

87 *Martiriul sf. Petru* în Galeria din Baltimore, *Mar-*

tiriul sf. Pavel, în Muzeul de istoria artei din Princeton, *Madonele* din Colecția Berenson în Settignano, din colecția Lanz din Amsterdam, din Muzeul Fitzwilliam din Cambridge, din Academia florentină) demonstrează că opera lui se bazează pe tradiții pur florentine. În aceste lucrări greoaie se simte ecoul stilului pictorilor florentini contemporani (Spinello Aretino, Jacopo di Cione, Niccolò di Pietro Gerini) și în primul rând al lui Agnolo Gaddi care a fost, probabil, dascălul lui Lorenzo. În grupul următor de tablouri (*Madona cu îngeri și sfinți* din 1402/1403 din Muzeul berlinez, *Madona* din Muzeul de artă A. S. Pușkin, admirabilul triptic de mici dimensiuni din Academia sineză, *Madona* de la Metropolitan Museum of Art din New York, *Buna Vestire* din colecția Stoclet din Bruxelles, tripticul din anul 1404 din Empoli, *Madona* din anul 1405 din colecția Berenson din Settignano) se observă o detașare a lui Lorenzo de tradițiile florentine ale giottiștilor și accentuarea trăsăturilor sieneze. Formele devin mai ușoare, mai distinse, faldurile veșmintelor dobândesc un caracter liniar, supunându-se stilului pur gotic. La atingerea pământului, ele formează meandre capricioase ce aduc cu unele înflorituri caligrafice (deosebit de tipic este exemplul tripticului din Empoli din anul 1404). Cu trecerea anilor, linia începe să joace un rol tot mai mare în arta lui Lorenzo Monaco. El face o adevărată pasiune pentru linie, asemenea lui Simone Martini, imprimându-i un ritm gotic nervos. Linia devine în mâinile lui un instrument desăvârșit pentru redarea celor mai fine emoții. Cu ajutorul ei, aplatizează în mod conștient forma, își propune să întruchipeze cu mijloace picturale o ireală lume mirifică și dă frâu liber bogatei sale fantezii poetice. Am fi naivi să explicăm acest nou stil al lui Lorenzo Monaco numai prin influența miniaturii. Se prea poate ca aceasta din urmă să fi contribuit la asimilarea organică de către pictor a liniarității gotice. Dar schimbarea produsă în creația lui Monaco este condiționată, fără îndoială, de cauze mult mai

adânci. Și ele trebuie căutate în acea conjunctură generală care nu putea să nu aibă ecouri chiar și într-o pictură atît de „antigotică” cum era pictura florentină.

Goticul internațional triumfase în sculptura florentină încă din anii '80. La începutul secolului al XV-lea cei care dădeau tonul erau Lamberti și Ghiberti. Artă lor rafinată, bazată pe preeminența liniei, situată „la nivelul secolului”, trebuia să atragă mai curînd sau mai tîrziu atenția pictorilor, în special pe a celor ce căutau să depășească limitele „giottismului” și să se alăture curentului gotic. Tocmai un astfel de artist a fost Lorenzo Monaco. Trăind la mînăstire, înconjurat de călugări, înclinat prin caracterul său visător spre misticism, el a reacționat, firește, cu deosebită înțelegere față de arta gotică, aceasta impunîndu-i prin eleganța și prin caracterul ei însuflețit. El a fost primul care a transferat cuceririle sculpturii gotice florentine în pictură. Și tot primul care a atașat pictura florentină la mișcarea gotică internațională. Există toate motivele să credem că impulsul exterior l-a constituit pentru el studierea modelelor folosite de arta pariziană și de cea din Dijon, căci altfel ar fi greu să ne explicăm acele puncte comune existente între lucrările sale și operele artiștilor francezi.

O deosebită apropiere de modelele franceze trădează două scene evanghelice datate 1408 (*Cristos pe muntele Măslinilor* și *Sf. Femei la mormînt*) care împodobesc laturile exterioare ale vuleților tripticului de la Luvru. Compozițiile se remarcă prin elansarea accentuată, pur gotică. Ele se desfășoară nu în adîncime, ci pe verticală. Figurile inconsistente ce se pierd în veșminte sînt lipsite de o ambianță spațială întrucît peisajul este tratat absolut plat. Stîncile ce tind spre înălțime potențază expresivitatea mîinilor ridicate în sus ale lui Cristos, redat într-o poză extatică. Figurile elegante, aplecate asupra mormîntului gol, ale celor trei Marii ne evocă imaginile lui Broederlam. Nu este mai puțin gotic Lorenzo

Monaco nici în polipticul, datînd cam din același timp, din Academia florentină (il. 161). *Buna Vestire*, zugrăvită de el aici, flancată de figurile a patru sfinți a fost în mod vădit inspirată de renumitul tablou al lui Simone Martini (vezi il. 102)³²². Dar atît Maria cît și îngerul lui Simone par „clasici” în comparație cu figurile lui Lorenzo Monaco. Faldurile veșmintelor acestora din urmă au ceva manierist și exagerat. Formele se dizolvă în torentul liniilor ce siroiesc. Aceste linii formează cînd parabole curgătoare, cînd bucle cochete, cînd meandre line. Maestrul este atît de pasionat de ele încît acestea dobîndesc un caracter de sine stătător. Din sculpturalul giottesco, aici nu mai rămîne nici urmă. Într-un fel nou tratează Monaco și culoarea. Spre a găsi o analogie pentru culorile lui de o remarcabilă distincție, trebuie să ne adresăm picturii sieneze. Veșmîntul arhanghelului este roșu-violet, hitonul Mariei — gri-violet, mantia ei — albastră, draperia ce acoperă tronul — roz-roșie cu desene aurii, veșmîntul Caterinei — verde-oliv, mantia ei — roșu-ametist, rasele sfinților Anton și Francisc — cenușii, costumul lui Proclus — albastru, mantia lui — roșu aprins. Numai sienezii puteau să-l învețe pe Monaco să simtă cu atîta subtilitate culoarea. Și tot arta sieneză este indicată ca principală sursă a inspirației lui Monaco și în cazul polipticului de la Uffizi, realizat între anii 1406 și 1410 pentru mînăstirea benedictină Monte Oliveto. Veșmintele ce curg în falduri line arată ca și cînd ar fi fost copiate după frescele lui Simone de la Assisi, iar culorile delicate (minunatele combinații de albastru, violet-pal, gri-perlă, galben-pai, tonurile calde de verde și roșu cu auriu) ne fac să ne gîndim la paleta sienezilor care a însemnat apogeul colorismului trecentist.

Opera cea mai monumentală a lui Lorenzo Monaco este marele tablou de altar înfățișînd *Incoronarea Mariei*, și aflat la Uffizi (il. 162). Acest tablou terminat în anul 1413 a fost realizat pentru altarul principal din biserica Santa 90

Maria degli Angeli³²³. Artistul a depus aici toată sîrguința pentru a crea o lucrare demnă de mînăstirea camaldulă. Într-adevăr, el a reușit să desfășoare în fața privitorului un tablou strălucitor de o măreață solemnitate. Rama gotică foarte bogată, cu pinacuri, mici baldachine și quadrifolii, se potrivește de minune cu compoziția care este împărțită în trei. Compoziția este lipsită de spațialitate. Figurile plutesc parcă în aer, iar sferele de sub picioarele lor sînt tratate absolut plat, din care cauză ele nu asigură pentru figuri o bază tridimensională. Îngerii zugrăviți în centru se sprijină pe norișori a căror poziție rămîne confuză. Privitorul receptează acest tablou de altar ca pe un „covor-pictat” plat care frapează prin bogăția excepțională a combinațiilor coloristice și prin caracterul ritmic al liniilor. Și dacă aici se poate remarca tendința de potolire a elanului brusc al liniilor, faptul poate fi interpretat nu numai prin influența liniștitoare a artei lui Ghiberti, ci și prin aspirația artistului spre dobîndirea unui caracter reprezentational.

Poate că Lorenzo Monaco s-a exprimat cel mai plenar în tablourile de mici dimensiuni — în predele și în mici icoane. Aici talentul lui poetic nu depindea de nimic și n-a trebuit să țină seamă de cerințele de somptuozitate ostentativă ale bisericii. Maestrul a putut să zugrăvească figurile în ambianța unor peisaje mirifice, să îmbogățească fabula tradițională cu detalii surprinzător de noi, să recurgă la efecte de ecleraj, a putut să se dăruiască cu totul pasiunii pentru linie. Lucrări ca predela altarului de la Uffizi (*Adorația magilor* și *Scenele din viața sf. Benedict*), *Fuga în Egipt*, Muzeul din Altenburg (il. 163), *Sf. Ieronim* și *Sf. Francisc* din colecția Lanz din Amsterdam, *Madona* din Muzeul Thorvaldsen din Copenhaga, *Nașterea lui Cristos* și scenele din *viața sf. Onofrei* și a *sf. Nicolae din Bari*, din Academia florentină, *Triumful Morții* de la Santa Croce, în sfîrșit, predelele altarului din 91 capela Bartolini, în biserica Santa Trinità din

Florența sînt niște mici capodopere, seducătoare prin caracterul profund poetic al concepției. Niciodată Lorenzo Monaco n-a mai ajuns la o ritmicitate a liniilor atît de armonioasă. Figurile lui distinse alunecă ușor de-a lungul suprafeței tabloului, faldurile veșmintelor formează elegante bucle caligrafice, iar romanticele peisaje stîncioase amintesc, prin fantasticul lor de peisajele lui Sassetta și ale lui Giovanni di Paolo. Diferitele episoade se succed cu o rară dezinvoltură, luînd locul unul altuia în mod cu totul neașteptat, ca într-o poveste. Artistului îi place să reproducă eclerajul nocturn. Dar lumina lui lunară argintie este la fel de abstractă ca și formele pe care le luminează. Ea nu le evidențiază volumul, ci doar alunecă pe suprafața lor îndeplinind o funcție strict decorativă — aceea de a reuni petele de culoare și desenele liniare în plan bidimensional. Această lumină se deosebește, astfel, radical de aceea a lui Masaccio care va sublinia tridimensionalitatea formei și ponderea ei.

Se poate ca originalitatea stilului lui Lorenzo Monaco să nu se fi manifestat nicăieri atît de pregnant ca în cele două desene ale sale păstrate în Cabinetul de stampe din Berlin. Aceste desene colorate pe pergament trebuie să fi fost realizate în jurul anului 1420. Într-unul este înfățișată *Întîlnirea Mariei cu Elisabeta*, iar în altul — *Călătoria celor trei crai* (il. 164). Aceasta din urmă ar fi putut să illustreze excelent o baladă, atît este de romantică sub aspectul concepției. Craii urcă pe pantele abrupte ale munților călăuziți de steaua miraculoasă. Pe culmile stîncioase apar castele fantastice, masivul muntos este scaldat de mare ale cărei ape sînt brazdate de corăbii. S-ar părea că, într-un peisaj atît de sălbatic, omul n-ar fi în stare să-și croiască drum. Și totuși, craii înving toate obstacolele. Ei sînt însuflețiți de credință și nu-i sperie nici furtuna, nici vîntul, nici arșița, nici frigul. Aceste imagini au fost redată de artist în limbajul celei mai frenetice stilizări liniare. Manțiile crailor amintesc de bucele caligrafice ale 92

ornamentului gotic, stîncile ascuțite amintesc de „colinele” icoanelor postbizantine. Și poate, văzînd tocmai acest desen, i-a venit lui Berenson³²⁴ ideea că Lorenzo Monaco a cunoscut frescele de la Mistra după care putea să-i aducă schițe cinstite ce călugăr peregrin.

Pe o stilizare liniară la fel de acuzată s-a bazat artistul și în compoziția *Adorația magilor* de la Uffizi, realizată în jurul anului 1420. Aici, figurile fantomatice, excesiv de elansate și-au pierdut și cea mai vagă plasticitate, devenind un fel de umbre conturate de niște linii ușoare și fine ca pînza de păianjen. Deosebit de caracteristică este stilizarea liniară a stîncilor, ale căror vîrfuri seamănă cu limbile unor flăcări. Acest stil caligrafic care împinge liniaritatea dinamică a goticului pînă la o tensiune maximă conține deja grăuntele dezintegrării din interior. În epoca lui Brunelleschi, Donatello și Masaccio nu se putea persevera în această manieră ce trebuia să ducă, în cele din urmă, în impas. Probabil că acest lucru l-a înțeles și artistul însuși pentru că, în operele lui cele mai tîrzii (frescele cu scene din viața Mariei și tabloul de altar *Buna Vestire* din capela Bartolini din biserica Santa Trinità), realizate pe la 1425, el dă o tratare mai sculpturală a figurilor, motive mai variate ale mișcării și construcții spațiale mai accentuate în adîncime. În acest fel, el a reacționat parcă la inovațiile la care îmbogățeau arta pionierii Renașterii. Dar nici nu renunță la jocul ornamental al liniilor redată într-un ritm gotic și pe care el le îndrăgea atît de mult.

Arta lui Lorenzo Monaco era intim legată de mișcarea mistică de la sfîrșitul secolului al XIV-lea. Ea trebuie să fi plăcut fericitului Giovanni Dominici datorită lirismului, blîndeții și însuflețirii ei delicate, ceea ce o apropie de așa-zisele *laudi* (rugăciuni cîntate). Ea trebuie să se fi bucurat de mult succes în tabăra „albilor” ale căror idealuri nu puteau să nu fie apropiate de idealurile călugărului camaldulens pentru care realismul renascentist era
93 nu numai inadmisibil, ci și profund dăunător. În-



16. Lorenzo Monaco, *Grup de sfinți ingenucheași*.

treaga lui viață Monaco a tins cu pasiune spre arta gotică care-l încânta prin somptuozitate și prin spiritualismul ei rafinat. Dar spre deosebire de maestrul nordic și de Gentile da Fabriano, Lorenzo Monaco nu a încercat să apropie arta de viață, să încarce compozițiile cu detalii de gen împrumutate din realitatea de zi cu zi. Pornind de la stilul gotic, Monaco a transplatat idealurile sienze pe solul Florenței. El i-a opus artei aride, lipsite de vlagă a giottiștilor aflați în declin, lumea bogată a imaginilor sale artistice excepțional 94

de somptuoase. El a ridicat linia gotică la rangul de cult, reușind să scoată din ea efecte bogate și variate la care alții nici nu îndrăzneau să viseze la Florența (fig. 16)³²⁵. În acest joc sofisticat de linii, el a dizolvat și figurile, și peisajul, și clădirile. A făcut din linie un instrument foarte fin cu ajutorul căruia își exprima sentimentele religioase pur personale. Pictura lui se afla la antipod față de plasticitatea și consistența artei lui Giotto. Confruntat cu acesta din urmă, probabil că Monaco n-ar fi putut să-i reziste. Dar în mediul giottiștilor aflați în declin la sfârșitul secolului al XIV-lea și la începutul secolului următor, Monaco a putut înregistra victorii răsunătoare. El a exercitat o puternică influență asupra tuturor contemporanilor, printre care s-au numărat Fra Angelico, Fra Filippo Lippi și Uccello, în ultima parte a activității acestuia. Ecouri ale stilului său s-au propagat pînă la Botticelli. Spre el se orientau cei care ezitau să treacă pe noile poziții renascentiste. Și tocmai pentru că Monaco a fost un artist de mare talent, cu o fantezie bogată și cu o personalitate vie, influența lui a fost în măsură să întîrzie angajarea multor pictori pe făgașul artei renascentiste.

Curentului gotic promovat de Monaco i s-au alăturat, la Florența, majoritatea artiștilor. Se poate afirma fără a exagera că goticul a fost stilul dominant în pictura florentină de-a lungul primei jumătăți a secolului al XV-lea. Cuprinzînd pictura mai tîrziu decît sculptura, goticul s-a menținut în pictură o perioadă mult mai lungă. Nu degeaba Bernard Berenson³²⁶ a putut să scrie următoarele remarcabile cuvinte: „Dacă ne-am putea transpune în Florența de la jumătatea secolului al XV-lea, am ajunge probabil la concluzia că stilul gotic era aici stilul preferat. Făceau excepție doar cîțiva artiști cu vederi revoluționare închiși în propriile ateliere și un mic grup de umaniști și de mecena care-i vizitau. Orășeanul avut care se hrănea cu claponi grași continua să comande însă tablouri reprezentanților vechilor și
95 bunelor tradiții“. Într-adevăr, goticul se menținea

cu o deosebită fermitate în pictura florentină și a fost nevoie de geniul lui Masaccio pentru ca pozițiile lui să fie definitiv zdruncinate. Dar și după moartea acestui eminent pictor, la Florența au activat deosebit de intens arhaizanții care preferau totdeauna vechea morfologie celei noi, renaștentiste.

Printre adepții și imitatorii lui Lorenzo Monaco nici unul n-a reușit să-l depășească. Toți au fost „mici maestri”, care au rămas cu mult în urma artiștilor francezi și neerlandezi contemporani. Tablourile lor cu care au inundat Florența și împrejurimile poartă în chip invariabil o pecete artizanală. Un adevărat artizan a fost, de pildă, mediocrul Francesco d'Antonio di Bartolomeo (1393 — menționat până în 1433) — un adevărat epigon al lui Monaco³²⁷. Multe aspecte artizanale întâlnim, de asemenea, în lucrările lui Rossello di Jacopo Franchi (c. 1376—1456)³²⁸ și în cele ale lui Giovanni dal Ponte (1385—1437)³²⁹. Franchi era specializat în imagini de serie reprezentând Madone drăgălașe, în care întruchipa idealul frumuseții feminine din acea vreme, adaptat la gusturile burgheze mai simple, dar de obicei supus unei anume stilizări gotice (il. 165). Giovanni dal Ponte a livrat din abundență patriciatului florentin așa-zisele „cassoni” pe teme luate din scolastică. Arta lui superficială, nelipsită de temperament, era profund electică. În ea se simt ecouri și din Spinello Aretino, și din Angelico, și chiar din Masaccio. Figurile lui lipsite parcă de sistem osos se confundă cu totul în veșminte ce cad în falduri pur gotice, ele stînd atît de precar pe picioare încît par a fi lipsite de o minimă tectonicitate (il. 166). Un artizan rămîne într-o bună măsură și fiul lui Spinello Aretino — Parri Spinelli (1387—1453)³³⁰, care a fost unul dintre cei mai înfocați partizani ai stilului gotic (il. 167). Potrivit spuselor lui Vasari, Parri a fost admiratorul lui Bernardino da Siena. El era deosebit de ursuz și înclinat spre melancolic. Supraviețuindu-i cu 25 de ani lui Masaccio, a pictat, în liniștitul Arezzo, tablouri și fresce pătrunse de spirit gotic. 96



17. Parri Spinelli, Studiu pentru imaginea Madonei.
Desen în peniță, Uffizi.

Același Vasari afirmă că pentru a realiza lucrări de „bravură”, Parri reda figurile în contorsiuni insolite — procedeu împrumutat, fără îndoială, din sculptura gotică franceză ale cărei opere trebuie să le fi cunoscut bine dacă judecăm după de-



18. Parri Spinelli, Studiu pentru o figură alegorică.
Desen în peniță. Uffizi.

senele lui în peniță păstrate la Uffizi (fig. 17 și 18). Întilnim aici figuri alungite atât de excesiv încât ne ducem cu gîndul la canonul lui El Greco, iar faldurile veșmintelor formează adevărate cascade de linii ce se încolăcesc ornamental cum nu- 98

mai în sculptura germană din secolul al XV-lea
mai putem întâlni.

Direcției gotice i se alătură și așa-numitul
Maestro del Bambino Vispo al cărui nume n-a
putut fi stabilit nici pînă în prezent (Sirén a
încercat fără succes să-l identifice cu Domenico
di Montepulciano și cu Parri Spinelli)³³¹. Maes-
tro del Bambino Vispo a activat de-a lungul pri-
melor patru decenii ale secolului al XV-lea. Ca
nici un alt artist florentin, el este apropiat de
maestrii nordici și de cei spanioli. În anul 1415,
el se afla în Valencia unde a pictat *Judecata de*
apoi cu portretele regelui Ferdinand de Aragon,
al împăratului Sigismund și al papei Benedict
XIII (acest tablou se păstrează în prezent la
Pinacoteca din München). Principala lui activitate
a decurs la Florența. Ieșit din școala lui Agnolo
Gaddi, el a suferit mai târziu influența puternică
a lui Lorenzo Monaco. Alături de acesta, se ma-
nifestă ca principalul propagator al goticului la
Florența, el conferind goticului o interpretare mai
primitivă. Unele dintre operele sale (ca, de pildă,
icoana *Adormirea Maicii domnului* din colecția
Rajersohn din Chicago) trădează evidente puncte
comune cu lucrările maestrilor din Westfalia și
din Saxonia inferioară. Uneori, el recurge la o
frenetică stilizare a liniilor, cum face și Monaco
(în această privință, este foarte caracteristică o
„cassone” de la Altenburg reprezentînd lupta cu
maurii). La sfîrșitul carierei artistice, el devine mai
grav și începe să lucreze într-o uscată manieră
academistă care-l apropie de giottiștii decadenți.

Dacă toți maestri enumerați mai sus au fost
adepti ai artei gotice pe care au propagat-o in-
tens în Florența, un alt grup de artiști contem-
porani nu se hotărăște să o rupă radical cu tra-
dițiile giotteschi. Unii artiști au continuat să picteze
și în secolul al XV-lea în vechea manieră
trecentistă, considerînd un păcat să renege moș-
tenirea părinților. Acești arhaizanți și retardatari,
avîndu-și clienții lor numeroși, nesocoteau ce adu-
sesse nou Masaccio. Ei nu manifestau interes pentru
99 reforma acestuia și chiar dacă se hotărau totuși să

împrumute cîte ceva din afară, apelau pentru asta numai la artiștii goticizanți și în nici un caz la artiștii renașcentiști. Printre acești fideli „cavaleri” ai trecento-ului, a căror activitate coincide aproape în întregime cu secolul al XV-lea, se cuvin amintiți Maestrul Madonei Strauss³³² și Pseudo Ambrogio Baldese (a lucrat în anii '20—50)³³³, Mariatto di Nardo (menționat din 1394 pînă în 1431)³³⁴ și Bicci di Lorenzo (1373—1452)³³⁵ care i-a plagiat pe Lorenzo Monaco, pe Gentile da Fabriano și pe Fra Angelico, ceea ce nu l-a împiedicat să primească multe comenzi. Din acest grup mai fac parte, și mulți pictori de „cassoni”³³⁶. Chiar dacă își aleg temele din mitologia antică și din istorie, le tratează în spirit trecentist. Toți acești Paris, Diana, Acteon, Tarquinius, Lucrețiu sînt văzuți într-un cadru semigotic-semitrecentist, fără ca artiștii respectivi să poată conferi acestor imagini un conținut nou realist.

Cît de puternice erau în pictura florentină din prima jumătate a secolului al XV-lea curențele conservatoare o demonstrează în chip vădit succesul de care s-au bucurat din partea lui Gentile da Fabriano (c. 1360—1427) și a lui Arcangelo di Cola da Camerino (menționat 1416—1429)³³⁷. Amîndoi din Umbria, acești artiști au fost reprezentanți tipici ai stilului gotic internațional. În lucrările lor, stilul gotic suferă ce-i drept, o serie de modificări esențiale datorită cărora încep să se observe puncte de apropiere între arta gotică tîrzie și cea renașcentistă, dar în comparație cu Masaccio ei se manifestă totuși ca purtători ai vechilor idei. Și iată că Gentile care a locuit la Florența între anii 1421—1423, primește din partea bogătașului Palla Strozzi comanda pentru un mare tablou de altar (*Adorația magilor*) care s-a bucurat de un imens succes în fața artiștilor locali, iar Arcangelo di Cola da Camerino pictează în anii 1421—1422 o icoană de altar pentru un alt bogat patrician — Ilarione Bardi. Se știe că Palla Strozzi a fost prietenul și protectorul umaniștilor. El l-a invitat pe spezele sale pe grecul Hrizolor, a cumpărat manuscrise prețioase și 100

a intenționat să construiască o bibliotecă la Santa Trinita. Și când s-a pus problema cui să comande tabloul de altar pentru capela ce-i purta numele — tânărului Masaccio, care elaborase în acești ani o nouă doctrină, sau renumitului artist Gentile care cântase în tablourile sale poezia modului de viață cavaleresc pe cale de dispariție — Palla Strozzi s-a adresat maestrului umbrian, într-atît era de mare puterea vechilor tradiții rutiniere. Cultura cavaleriească prezenta un farmec mult prea mare în ochii patricianului florentin pentru ca acesta să renunțe cu ușurință la strălucirea ei în favoarea imaginilor fruste și severe ale lui Masaccio.

Arta lui Gentile și a lui Cola da Camerino a atras în sfera ei de influență o mulțime de pictori florentini. Ecouri ale stilului lui Gentile întîlnim la Francesco d'Antonio, la Rossello di Jacopo Franchi, la Bicci di Lorenzo, la Masolino și la Fra Angelico. Arcangelo di Cola da Camerino a găsit în persoana așa-numitului Maestru al Răstignirii Griggs³³⁸ care a lucrat în cursul deceniilor doi, trei și patru ale secolului al XV-lea, un adept fidel. Această popularitate a pictorilor umbrieni arată în mod convingător cît de greu le era inovatorilor renascentiști să-și croiască drumul. În anturajul conservator al lui Albizzi, ei nu găseau nici o înțelegere. „Partidul ordinii” de la Florența apăra cu îndârjire tot ce era arhaic. Și așa cum concepțiilor radicale ale umaniștilor, acest partid le opunea autoritatea lui Dante, tot așa probabil, în ciuda partizanilor noii arte, făcea caz de autoritatea lui Giotto și a adeptilor lui, considerați păstrători ai „vechilor și bunelor tradiții”. Sub acest aspect, prezintă un interes deosebit mărturia lui Giovanni di Baldo dei Tambeni despre atitudinea ostilă a lui Rainaldo Albizzi față de știința „păgînă” care dăuna, după opinia lui, credinței catolice³³⁹. Pe fundalul unor asemenea stări de spirit ale clasei dominante, devine de înțeles viabilitatea neobișnuită, a tendințelor trecentiste și gotice în arta florentină din secolul al XV-lea.

Cum trebuie apreciată arta gotică tîrzie a
101 Florenței? A jucat ea un rol pozitiv sau, dimpo-

trivă a încetinit dezvoltarea realismului de tip renescentist? În legătură cu această chestiune între doi cercetători italieni a izbucnit o vie polemică. În timp ce Coletti³⁴⁰ consideră că stilul gotic internațional a însemnat o „întoarcere spre tendințele abstracte medievale, reprezentând una din obișnuitele retrageri ale spiritului uman pe poziții vechi” Salvini³⁴¹ vede în stilul respectiv un fenomen pozitiv. „Pentru goticul târziu este deosebit de tipic caracterul fantastic al concepției. Asemenea oricărui alt stil, goticul târziu se reflectă în mod diferit: în opera lui Lorenzo Monaco și a lui Sassetta acest stil este pătruns de patos religios; la Pisanello capătă o pecete aristocratică și o tentă de eleganță pariziană însuflețită de spirit cavaleresc; la Gentile reflectă o strălucire de curte, la frații Sanseverino se contopește cu tendințele populare, plebeiene, în Nord îi este propriu naturalismul expresiv, dar totdeauna și pretutindeni, acest stil se distinge printr-o notă de vis și de basm. Astfel înțeles în cadrul artei din trecento, goticul târziu trebuie privit nu ca un regres, nu ca «una din obișnuitele retrageri ale spiritului uman pe poziții vechi», ci ca pe o cucerire a unor poziții mai avansate, ca pe un stadiu de tranziție de la arta transcendentă la cea pămîntească, de la Evul Mediu la Renaștere. Stilul gotic poate fi asemuit cu o imensă punte ce unește cerul cu pămîntul. Și cu toate că unele elemente realiste care figuraseră deja în arta de la începutul veacului se dizolvă parcă în această atmosferă fantastică, alte elemente sînt obținute și, ceea ce este și mai important, esența spirituală a mișcării respective împinge arta spre o apropiere de lumea noului veac... Toate acestea pot părea ciudate cînd te gîndești la revoluția radicală pe care au trebuit s-o promoveze Donatello și Masaccio pentru relansarea artei din impasul manierismului gotic târziu. Dar faptul nu mai pare atît de paradoxal cînd te gîndești la procesul de dezvoltare din Țările de Jos și din Germania, unde arta a ajuns, printr-o serie de faze succesive, la «naturalismul» lui Van Eyck și unde s-au afirmat artiști ca Loch-

ner sau Moser despre care e greu de spus dacă au fost epigoni ai goticului târziu sau pioneri ai Renașterii". Din punctul nostru de vedere, această formulare a lui Salvini necesită un amendament esențial. Dacă pentru Europa de Nord, stilul gotic târziu care s-a dezvoltat în direcția apropierii de viață a însemnat începutul dezagregării goticului în general, în schimb, pentru Italia și în special pentru Florența, el a însemnat o frână în calea configurării unei arte noi. Formula „giottescă” desuetă a fost aici temelia pe care s-a cristalizat în mod artificial noul stil fără ca acesta să se poată contopi cu respectiva formulă. Conectată la goticul târziu, Italia a început să piardă rapid tot ce acumulase prin Niccolò Pisano, prin Arnolfo, prin Cavallini și prin Giotto. Frenetica stilizare gotică concretizată în cultul unilateral al liniei a întârziat triumful mișcării realiste de tip renașcentist. Donatello și Masaccio care au lucrat încă într-o ambianță pur gotică, au fost nevoiți să facă uriașe eforturi pentru a răsturna doctrina lui Lamberti și a lui Lorenzo Monaco. Această doctrină se bucura în timpul lor de mare succes, avea o mulțime de partizani, era înconjurată de aureola romantismului cavaleresc în ochii burgheziei cu vederi conservatoare care lansa comenzi artiștilor. Numai apelând la vechile tradiții protorenașcentiste și la Antichitate au putut Donatello și Masaccio să acumuleze forțele necesare cu care să înlăture doctrina gotică. În schimb, în Europa de nord, unde n-a existat o puternică mișcare protorenașcentistă, stilul gotic târziu a însemnat un pas sigur înainte. El conținea germenii „realismului” empiric care s-a transformat într-o nouă calitate în arta fraților Van Eyck. Numai dacă se ia în considerație situația concret istorică care a determinat dezvoltarea diferitelor școli naționale, se poate aborda corect problema rolului și importanței goticului târziu. Tocmai sub acest aspect, considerațiile lui Salvini ni se par greșite.

De-a lungul secolului XIV-lea, în Italia de
103 Sud și de mijloc școlile de pictură sieneză și flo-

rentină s-au aflat în primele rînduri. Ele au dat tonul în Umbria, în Marche, la Pisa, la Pistoia și la Neapole, regiuni și localități a căror producție artistică se deosebește printr-un caracter acuzat provincial.

La Perugia și-a desfășurat activitatea un adept al lui Duccio — Meo da Siena (menționat între anii 1319—1333)³⁴² care a creat aici o mare școală (probabil că unul dintre discipolii lui a fost și Guiduccio Palmerucci³⁴³ care a lucrat la Gubbio și al cărui nume figurează în document între anii 1315 și 1349). Dacă Palmerucci i-a imitat pe frații Lorenzetti, pictori umbrienii mai târzii — Cola Petruccioli (menționat din 1372, m. 1401)³⁴⁴, Francesco di Antonia di Cecco da Orvieto (menționat între 1370 — 1378)³⁴⁵, Andrea di Giovanni (1378—1417)³⁴⁶ — pornesc de la „micii sienezi” de tipul lui Fei și al lui Bartolo di Fredi, a căror artă elegantă avea pentru ei o mare putere de atracție. Dar operele lor, alături de lucrările rafinate ale sienezilor, apar cam simple și primitive. Au fost mult mai originali Allegretto Nuzi (c. 1315 — m. 1373) care a activat în Marche și discipolul său, Francescuccio di Cecco Ghissi (menționat între 1359—1395)³⁴⁷. Este foarte caracteristic faptul că Nuzi, în ale cărui lucrări timpurii se pot constata puncte comune cu școala din Rimini, i s-a alăturat celui mai „sienez” dintre pictorii florentini — lui Bernardo Daddi. Când Nuzi a început mai târziu să admire lucrările lui Orcagna și ale lui Jacopo di Cione, limbajul plastic bărbătesc al florentinilor și-a pierdut pe neașteptate, la el, toate caracteristici tipice. Aplatizînd figura și subliniind pe toate căile silueta, Nuzi a acordat principala atenție ornamentului cu care a împodobit din belșug fundalurile aurite, draperiile tronului și veșmintele sfinților [*Madona* dintr-un muzeu berlinez, cea din Pinacoteca din Fabriano, cea din colecția Johnson din Philadelphia, cea din Pinacoteca orașului Urbino (1372), tripticurile din Vatican (1365) și din Galleria Macerata (1369) și multe altele]. Aceste trăsături apar și mai accentuate în lucrările lui Ghissi 104

care se specializase în imagini cu Maria alăptându-și pruncul (San Salvatore, Montegiorgio, 1374; Sant'Agostino, Ascoli Piceno; Pinacoteca Vaticanului). În Madonele îngândurate ale lui Ghissi, așezate de obicei pe perne mici și cu aureolă din raze aurii în jurul capului, au căpătat o expresie deplină idealurile mistice ale umbrienilor care aveau o atitudine extrem de rezervată față de căutările artiștilor florentini. Asemenea Sienei, Umbria a reprezentat și în secolul al XV-lea un bastion al tradițiilor medievale, fiind printre ultimele zone care au aderat la mișcarea renascen-tistă.

Dacă Pisa a fost în secolul al XIV-lea o puternică școală de sculptură, în domeniul picturii ea n-a dat nimic mai deosebit. Pictorii ei gravitau spre Florența, Bologna și mai ales spre Siena. La Pisa au lucrat Simone Martini, Lippo Memmi, Luca di Tommé, Taddeo di Bartolo, Martino di Bartolomeo, ale căror tablouri au produs o puternică impresie asupra artiștilor locali. Dintre acești pictori pisani cel mai important a fost Francesco Traini (menționat între anii 1321—1344)³⁴⁸. Până nu demult, lui i se atribuiau două opere: un poliptic înfățișându-l pe *sf. Dominic și Triumful lui Toma d'Aquino*. Dar Meiss a demonstrat convingător că această din urmă lucrare a fost realizată de doi artiști diferiți. După ce Paccagnini a stabilit că semnătura lui Traini și data au fost puse mai târziu pe poliptic, toată „problema Traini” s-a complicat peste măsură și pentru rezolvarea ei științifică sînt necesare în continuare cercetări aprofundate.

Probabil că lui Traini îi aparține totuși *Triumful lui Toma d'Aquino* care se păstrează în biserica Santa Caterina din Pisa (il. 168). Acest tablou a fost realizat nu în anul 1363, cum presupune Bacci, ci la jumătatea anilor '40. El conține atît de multe elemente sieneze încît Coletti l-a atribuit, fără suficient temei, lui Lippo Memmi. Autorul *Triumfului lui Toma d'Aquino* cunoștea bine arta lui Simone Martini și pe a lui Ambrogio Lorenzetti. Dar conform dorințelor comanditarului

care făcea parte, fără îndoială, din cercurile culte dominicane (Paccagnini este înclinat să-l identifice cu Bartolomeo di San Concordio), el a conferit compoziției un caracter aplatizat, făcând ca ea să simeze cu un fel de schemă heraldică. Toma d'Aquino este reprezentat aici în anturajul lui Cristos, al apostolului Pavel, al profetului Moise, al celor patru evangheliști, precum și al lui Platon și Aristotel, care țin în mâini filactere desfăcute. Învățătura lui Toma care a acumulat, potrivit concepției artistului, toată înțelepciunea seculară (aceasta este subliniată prin razele aurii ce pleacă de la filactere spre capul lui Toma) servește, la rîndul ei, ca izvor al înțelepciunii clerului adunat în partea de jos (către reprezentanții clerului pornesc raze din cărțile aflate pe genunchii lui Toma, creații ale acestui renumit teolog dominican). În partea de jos este înfățișat Averroes, prezentat ca o nuliitate, a cărui doctrină era considerată de biserica catolică o erezie. Apariția la Pisa a unei asemenea alegorii sofisticate, amintind de fresca lui Andrea Buonaiuti (il. 144), se explică ușor prin activizarea, la jumătatea secolului al XIV-lea, a averroistilor italieni, foarte numeroși în universitățile din Padova și din Bologna.

Polipticul cu *Sf. Dominic* atribuit lui Traini încă de pe vremea lui Vasari a fost pictat de un alt artist probabil de un maestru din Pisa, care a lucrat în anii 30—50 ai secolului al XIV-lea. Partea centrală a polipticului cu imaginea sf. Dominic și a lui Cristos se păstrează în galeria din Pisa, iar voleyii înfățișînd opt scene din viața sfîntului și busturile a patru profeți se află la Seminarul din Pisa (il. 169—170). Autorul polipticului ne apare ca un adept al lui Simone Martini și al fraților Lorenzetti al căror stil narativ l-a însușit la perfecție. Toate aceste căsuțe făcute parcă din carton, interioarele confortabile, figurile elegante au fost preluate de la sienezi. Dar, asemenea lui Simone Martini la bătrînețe, Traini accentuează în unele scene trăsăturile dramatice (*Învierea nepotului cardinalului Cecani, căzut de pe cal, Învierea slugii înecate a unei doamne din Ungaria, Moartea* 106

lui *Dominic*). În aceste scene apar figuri care gesticulează violent, amintind pe departe, prin gesturile lor expresive, stângace, de unele imagini din *Triumful Morții* aflat în Camposanto din Pisa și atribuit adesea lui Traini. Dar această asemănare este înșelătoare. Autorul frescelor din Camposanto este mult mai „realist” decât autorul polipticului. Artă lui robustă are o expresie lipsită de finețe și respiră un patetism deosebit, fiindu-i străină tenta de ireal, de mirific. Această artă ține de școala bologneză avînd multe trăsături care o apropie de pictura din nordul Italiei. Or, artistul polipticului este un tipic discipol al sienezilor de la care a moștenit tenta mirifică și aspectul oarecum de jucărie al construcțiilor compoziționale.

Pictura pisană din a doua jumătate a secolului al XIV-lea a evoluat sub semnul unor influențe sieneze și mai puternice [Giovanni di Niccolò (menționat între anii 1358—1360), Turino Vanni (1349—1438) și alții]³⁴⁹. Maestrul sienez cel mai popular din această perioadă a fost Taddeo di Bartolo. Pictorii pisani împrumută mult și de la florentini (de la Andrea Orcagna, de la Nicolò di Pietro Gerini). La confluența unor influențe sieneze, bologneze și florentine, se află, de asemenea, pictura din Pistoia care a promovat un foarte dotat artist în persoana lui Giovanni di Bartolomeo Cristiani (menționat între anii 1366—1398), alăturat cercului lui Orcagna și al lui Agnolo Gaddi³⁵⁰.

Pictura sieneză s-a bucurat de o imensă popularitate la Neapole. Deși aici lucraseră Cavallini și Giotto, aceștia lăsaseră urme relativ slabe în arta napolitană. Neapole — acest bastion al goticului francez — a reacționat mult mai receptiv la creația lui Simone Martini chemat în orașul dinastiei de Anjou de către regele Robert. Printre pictorii napolitani un singur nume ne reține atenția. Este vorba despre Roberto Oderisi (menționat la 1382)³⁵¹. Singura lui lucrare semnată — *Răstignirea* din biserica San Francesco din Eboli — îl recomandă ca pe un artist destul de arhaic care îmbină în mod
107 eclectic tradițiile lui Cavallini cu trăsături ale sie-

nezilor. Pe baza acestui tablou semnat, lui Oderisi îi pot fi atribuite frescele din biserica Incoronata din Neapole, printre care deosebit de interesante sînt imaginile celor șapte taine. O mare apropiere stilistică de frescele napolitane prezintă o *Pietà* din colecția G. Winthrop din New York și *Madona cu un adorator și cu îngeri* din Muzeul de artă „A.S. Pușkin” din Moscova. În aceste opere transpar clar trăsăturile arhaice caracteristice pentru întreaga pictură napolitană din secolul al XIV-lea care vădesc pregnant faptul că reforma promovată de Giotto a venit prea devreme pentru o serie de școli din trecento.

Un loc cu totul aparte în istoria picturii italiene din secolul al XIV-lea îl ocupă școala din Rimini³⁵². Stîrnind doar de puțină vreme interesul cercetătorilor, această școală a fost un fel de punte spre arta din Italia de nord. Ea își are rădăcinile împlîntate în tradițiile romane dinainte de Giotto. Artiștii ei l-au simțit mai aproape pe Cavallini și pe adepții acestuia decît pe Giotto, ei neputînd să o rupă dintr-odată cu trecutul. Toate inovațiile florentine și sienzeze au fost adoptate totdeauna, de către artiștii din Rimini, la vechea temelie pe jumătate romanică. Artă lor frustă, dar plină de sinceritate cucerește prin spontaneitatea naivă a sentimentelor. Lor le place să împodobească veșmintele cu striuri aurii și preferă formele simplificate, geometrizante. Ei îndepărtează construcțiile complicate în spațiu, procedeul lor compozițional preferat fiind juxtapunerea. De asemenea, nu văd deloc prejudiciabilă compartimentarea icoanei într-o serie de zone plasate în ordinea cea mai arbitrară cu puțință și figurile lor sînt, ba solemn înțepenite, ba exagerat de expresive, „calea de mijloc” fiind evitată. Cît privește culorile lor luminoase, pure transparente, supuse ritmului suprafeței, ele dau naștere la excelente efecte decorative care permit ca acești maestri să fie considerați printre cei mai mari coloriști din trecento.

În secolul al XIII-lea, Romagna avea tendința de a urma îndeaproape Umbria. De la sfîrșitul secolului al XIII-lea, artiștii din Rimini trebuie să fi

venit într-un contact nemijlocit cu arta de la Roma din care au împrumutat multe lucruri noi. Se prea poate, ca ei să fi cunoscut prima dată arta romană la Assisi unde lucrau mulți maeștri din Roma. Cercetătorii italieni care persistă să atribuie „ciclul sf. Francisc” și picturile murale apropiate ca stil de acesta tânărului Giotto, acordă implicit rolul principal în procesul formării școlii din Rimini, nu influențelor romane, ci celor florentine. Salmi este chiar înclinat să facă dintr-un artist destul de modest ca Pacino di Bonaguida aproape un întemeietor al școlii din Rimini. În realitate, însă, acesta își are obârșiile în tradițiile romane anterioare lui Giotto. De asemenea, ar fi eronat dacă originile școlii din Rimini ar fi căutate în întregime, așa cum procedează Van Marle, în arta lui Cavallini. Acest mod de abordare simplistă a problemei n-a făcut decât să compromită teoria „romană” și să atragă critica, în multe privințe judicioasă a lui Salmi. Dar în fond, această teorie este justă întrucât ea opune panflorentinismului tendențios al lui Brach — care vede în artiștii din Rimini simpli imitatori ai lui Giotto —, o concepție istorică mult mai judicioasă, confirmată de descoperirile ultimelor decenii.

Primul artist cunoscut reprezentând școala din Rimini a fost miniaturistul Neri da Rimini (menționat în anii 1300, 1306, 1308 și 1314). Miniaturile lui, (foile semnate și datate 1300 din colecția Cini din Monselice și dintr-o colecție particulară necunoscută, Antifonarul Nr. 21 din 1314 din Museo Civico din Bologna, Antifonarul I semnat și aflat în catedrala din Faenza cu o parte disparată în colecția Olschki din Florența) trădează legături cu lucrări ale școlii din Bologna și ecouri romane îndepărtate datorită cărora amintesc întrucâtva de operele trecentiștilor florentini timpurii de tipul Maestrului . . . Cecilia și al lui Pacino di Bonaguida care se inspirasera din aceleași surse romane.

Trăsăturile romane se simt și mai puternic în *Madona cu sfinți* aparținându-i lui Giuliano da Rimini (m. ante 1346). Acest tablou de altar, păs-

trat în prezent în Muzeul Gardner din Boston, este datat 1307. Colonetele răsucite, tronul larg împodobit cu incrustații din pietre colorate și cubulețe de mozaic, după sistemul folosit pe scară largă de artiștii din familia Cosmata, ca și tipul fizionomic al Mariei vorbesc fără echivoc despre faptul că Giuliano a cunoscut pictura romană. Dar ca un artist provincial, el aplatizează figurile, folosind foarte timid modeleul în clarobscur. Soluții mult mai avansate folosește autorul tabloului de altar din anul 1308, aflat în biserica Santa Maria din Cesi. Acesta pleacă, fără îndoială, de la Cavallini, împrumutând de la el tratarea tridimensională a formei. Aceeași etapă timpurie din dezvoltarea picturii din Rimini este reprezentată și de fragmentele unei mari compoziții monumentale pe tema *Judecății de apoi* ce împodobeau arcul triumfal al bisericii Sant'Agostino din Rimini (în prezent, aceste fragmente se păstrează la Arrengo, Rimini). Autorul frescei (tot lui îi aparține, probabil, și *Maestà*, repictată parțial în secolul al XV-lea în corul bisericii) este apropiat de Cavallini, a cărui artă îi era mult mai accesibilă decât cea a lui Giotto³⁵³. El trebuie să fi lucrat nu mai târziu de deceniul doi al secolului al XIV-lea. Pe la 1320, au fost realizate frescele din capela Campanilei aceleiași biserici (scene din viața Mariei și a lui Cristos precum și figuri de sfinți). Stilul lor arhaic este îmbibat, de asemenea, de reminiscențe romane cărora însă aici li se asociază cu insistență ecouri ale artei lui Giotto. Longhi atribuie aceste fresce autorului *Răstignirii* din bazilica San Francesco din Mercatello, datată 1345 și semnată (Johes pictor). În același grup de lucrări timpurii intră și câteva piese de șevalet (*Madona cu îngeri și sfinți* din Museo Civico din Faenza, icoana cu imaginea a șase scene din Noul Testament din Palazzo Venezia din Roma ș.a.) ce demonstrează pregnant că artiștii din Rimini continuau să cultive legăturile cu tradițiile romane chiar și în cursul deceniului doi al secolului al XIV-lea.

Deși Giotto a lucrat la Rimini pînă în anul 1312, activitatea lui a cunoscut aici un ecou larg 110

numai începînd cu al doilea pătrar al secolului al XIV-lea. Influența lui Giotto se face puternic simțită în picturile murale ale lui Francesco da Rimini (m. ante 1348) ce împodobeau, la timpul lor, refectoriul mînăstirii San Francesco din Bologna și care se păstrează astăzi doar în fragmente, două din ele putînd fi văzute în Pinacoteca din Bologna (scene din viața lui Cristos și a sf. Francisc). În aceste fresce, realizate pe la 1330, Francesco ne apare ca un artist destul de arhaic, depășit de Pietro da Rimini (menționat în 1328 și 1333) care a fost figura centrală a picturii din Rimini în deceniul doi al secolului XIV. Lui Pietro îi aparțin două lucrări semnate: un fragment de frescă din anul 1333 cu imaginea sf. Francisc, în mînăstirea San Francesco din Montottone, și o *Răstignire*, din Chiesa dei Morti din Urbania. Amîndouă lucrările trădează din partea autorului lor o bună cunoaștere a artei lui Giotto. Dar în *Răstignirea* cu expresivitatea ei exagerată, poate fi remarcată și influența lui Pietro Lorenzetti cu a cărui artă patetică Pietro da Rimini a venit în contact probabil la Assisi. Pe baza acestor două lucrări semnate, lui Pietro și partizanilor lui apropiați li se mai pot atribui admirabilele fresce din refectoriul din Pomposa (1317?) picturile murale din biserica San Pietro in Silvis, din Bagnacavallo (c. 1330) și din Santa Chiara din Ravenna (c. 1340), *Coborîrea de pe cruce* din colecția Gentili din Viterbo, *Nașterea lui Cristos* în fosta colecție Kaufmann din Berlin și *Răstignirea* din Collegiata în San'Arcangelo di Romagna. Frescele din Pomposa sînt o operă de tinerețe a lui Pietro. Ele conțin multe lucruri ce le înrudesesc cu lucrări din primul pătrar al secolului al XIV-lea. Figurile calme, maiestuoase sînt pline de solemnitate; compozițiile sînt statice fiindu-le proprie o stîngăcie arhaică, în timp ce chipurile umane prezintă multe trăsături „romane”. În tratarea veșmintelor, însă, ce cad în mici falduri lineare, se face deja simțită acea „manieră” care, cu vremea, va deveni procedeul stilistic preferat al picturilor din Rimini. Odată cu

trecerea timpului, în creația lui Pietro s-au accentuat trăsăturile „expresioniste”. El înfățișează figuri puternic contorsionate și chipuri deformate pînă la grimasă, nedîndu-se înapoi nici de la redarea exagerată a gesturilor. Artă lui este tot mai pătrunsă de patetism. De la această etapă a creației lui Pietro, pornește așa-numitul Maestru al Adormirii Maicii Domnului, care a participat la realizarea picturilor murale din biserica Santa Maria in Porto Fuori din Ravenna (c. 1350; picturile respective au pierit în timpul celui de al doilea război mondial). Cu Maestrul Adormirii Maicii Domnului, Brandi pune, pe bună dreptate, în legătură o serie de tablouri de șevalet (*Întîmpinarea Maicii Domnului și Jelirea lui Cristos* dintr-un muzeu berlinez, *Coborîrea de pe cruce* din Pinacoteca Vaticanului, un diptic din colecția Weddels din Hamburg). Prin puritatea ei emoțională, arta acestui pictor marchează una dintre culmile dezvoltării picturii din Rimini.

Giovanii Baronzio (menționat în 1345; m. ante 1362) care a fost multă vreme un nume colectiv pentru autorii unor numeroase icoane și fresce ale școlii din Rimini n-a jucat în realitate rolul conducător pe care au încercat să i-l atribuiască Sirén, Van Marle și mai cu seamă Berenson. O lucrare de-a lui semnată (polipticul datat 1345 din Galeria națională din Urbino) îl prezintă ca pe un epigon și vulgarizator a cărui artă cam uscată reprezintă un fel de paralelă cu arta lui Bartolo di Maestro Fredi. Ea anunță deja declinul ce avea să cuprindă pictura din Rimini, începînd cu a doua jumătate a secolului al XIV-lea.

De numele lui Baronzio pot fi puse în legătură picturile murale din biserica San Niccolò din Tolentino (scene din Noul Testament), realizate pe la 1350, polipticul din Mercatello, *Incoronarea Mariei* din colecția Herd din New York și *Răstignirea* din biserica San Francesco din Sassoferrato. Toate aceste lucrări se caracterizează printr-o ariditate neplăcută și printr-o tehnică lipsită de rafinament. Mai aproape de jumătatea secolului al XIV-lea au fost realizate 112

și scenele din viața evanghelistului Ioan ce împodobesc figurile corului din biserica Sant Agostino din Rimini. De-a lungul celui de-al doilea pătrar al secolului, au lucrat, la Rimini, numeroși artiști anonimi care au realizat sute de tablouri de șevalet. Unul dintre cei mai talentați dintre aceștia a fost autorul remarcabilei *Madone* din colecția Kahn din New York (il. 172). Lui îi aparțin admirabilele scene din viața lui Ioan Botezătorul, din Pinacoteca Vaticanului și din colecția Lehman din New York. Dacă acest artist și-a însușit cele mai bune tradiții ale școlii din Rimini, în schimb, Maestrul Încoronării din Urbino, care a activat pe la 1350, împinge pînă la grotesc toate trăsăturile caracteristice ale acestei școli care cade tot mai mult sub puternicele influențe bologneze.

Școala din Rimini care a înrîurit arta Emiliei, Bolognei și Umbriei ne aduce în contact cu pictura din Italia de Nord. Principalele centre ale acestei zone au fost Bologna, Modena, Verona, Padova, Milano — așezate în valea râului Pad (de unde Longhi îi numește pe reprezentanții acestor școli „padani”). Puțin mai departe se află Veneția ai cărei artiști n-au rupt nici în secolul al XIV-lea legătura cu Bizanțul. De obicei, acestor școli din nordul Italiei li se acordă puțin spațiu în lucrările consacrate istoriei artei italiene, întrucît principala atenție a cercetătorilor este concentrată asupra culturii Florenței și Sienei. Or, Italia de Nord a dus în secolul al XIV-lea o intensă viață artistică producînd cîțiva excelenți pictori, cu mult mai interesați și mai însemnați decît giottiștii decadenti de la Florența. Printre artiștii școlilor respective, cei mai însemnați au fost Vitale da Bologna, Tommaso da Modena, Altichiero și Avanzo. La aceștia întâlnim atîtea soluții originale și îndrăznețe, în sensul apropierii de viață, încît operele sienezilor tîrzii și a majorității florentinilor ni se par anemice și inconsistente în comparație cu lucrările lor proaspete și viguroase.

Italia de nord a gravitat în general spre Germania și Franța. Artiștii gotici s-au bucurat aici de succes la curțile numeroșilor tirani care apărau cu grijă vechile tradiții cavalierești. Miniaturile franceze și neerlandeze, obiectele din fildeș, tapiseriile erau aici la mare preț și tocmai ele, aceste modele, au educat gustul artiștilor de curte. Adesea, anturajul emancipat al tiranilor manifesta un viu interes pentru studiile umaniste. Protejînd pe învățați și pe scriitori, acest anturaj acționa cu aceeași spontaneitate și la cîntecele trubadurilor, și la umorul cam gros al nuvelilor, și la povestirile despre eroii Antichității stilizați sub forma unor cavaleri eleganți. În artă, acest anturaj aprecia cel mai mult caracterul distractiv al narațiunii, precizia în redarea detaliilor vieții cavalierești și mai ales a costumelor, ca și coloritul rafinat, sărbătoresc. În comparație cu pictura florentină și cu cea sieneză, cu tendințele lor viu exprimate spre tipizare, pictura din nordul Italiei este mult mai expresivă. Pe artiștii de aici îi atrage nu atît frumosul și armonia, cît expresivitatea. Ei gustă mai puțin compozițiile clare, echilibrate, situațiile pline de calm sau tratarea generalizatoare. Dorința de a face povestirea cît mai amuzantă îi împinge la redarea unor fundaluri arhitecturale complicate, a unor veșminte variate, a unor chipuri caracteristice. Ei știu să fixeze trăsăturile individuale în toată concretetea lor irepetabilă (portretele donatorilor din icoanele pictate în nordul Italiei sînt mult mai individualizate decît în tablourile florentinilor și sienezilor). Ei știu să coloreze povestirea cu o mulțime de amănunte amuzante și să capteze interesul privitorului prin prospețimea și acuitatea observațiilor. De obicei, mediul ambiant al omului le reține atenția într-un grad incomparabil mai mare decît figurile omenesti. Improvizatori și povestitori înnașcuți, ei zugrăvesc cu măiestrie situațiile caracteristice. Dar arta lor n-are suficient rafinament, este lipsită de profunzime, nu este suficient gîndită. În loc să-și sintetizeze observațiile, ei „se lungesc la 114

vorbă" străduindu-se să redea cât mai mult și cât mai amănunțit. De aceea, realismul lor empiric, cu toată prospețimea lui, este lipsit de acel pivot central care să unească toate elementele disparate într-un sistem unic de gândire artistică³⁵⁴.

Cum au demonstrat ultimele cercetări, unul dintre principalele centre ale picturii din nordul Italiei a fost Bologna, unde s-au cristalizat cel mai devreme principiile noului stil³⁵⁵. Încă de la începutul secolului al XIV-lea, artiștii bolognezi au creat lucrări pline de expresie și de tensiune dramatică (*Pregătirea pentru răstignire*) și *Coborîrea de pe cruce* dintr-o fostă colecție din New York, *Răstignirea* din Institutul regal de artă din Liverpool)³⁵⁶. Cu toată lipsa de rafinament a acestor icoane, ele prezintă o deosebită expresivitate, proprie numai operelor artiștilor bolognezi. În ducento, Bologna era renumită mai cu seamă prin școala ei de miniaturiști, dintre care s-au remarcat Oderisi da Gubbio (menționat în anii 1268, 1269, 1271, m. 1299) și Franco da Bologna (sfârșitul sec. XIII — începutul sec. XIV)³⁵⁷, cîntați amîndoi de Dante. Dar, pînă în prezent, cu toate stăduințele cercetătorilor, nu s-a reușit să se găsească vreo lucrare certă a acestor maeștri a căror activitate constituie, se pare, surse ale întregii picturi din trecento.

Dezvoltarea picturii bologneze a atins apogeul la jumătatea secolului al XIV-lea cînd au început să lucreze un artist anonim pe care Longhi l-a numit „Ilustratorul” precum și Niccolò di Giacomo (a activat între 1346—1399), creatorul unei mari școli din care au ieșit majoritatea ilustratorilor de manuscrise (deosebit de răspîndite au fost așa-zisele „Decretale”)³⁵⁸. Stilul acestor miniaturi se caracterizează prin aceeași expresivitate lipsită de rafinament ca și stilul icoanelor și frescelor bologneze contemporane. Unele imagini frapează prin realismul în redarea scenelor din viața cotidiană. Figurile apar în mișcări bruște, de obicei au ceva impetuos și grotesc, chipurile sînt deformate uneori pînă la grimasă, compozițiile sînt supraîncărcate și lipsite de ritmicitate

și echilibru armonios, iar elementele de arhitectură sînt prezente într-o asemenea abundență încît umplu tot spațiul. Foarte accentuate sînt contrastele dintre umbră și lumină. La vederea acestor miniaturi, ne vin în minte picturile murale din Camposanto din Pisa, apropiate de ele în spirit și legate, fără îndoială, de aceeași școală bologneză. Deși în procesul formării stilului bolognez în miniatură, un rol de seamă trebuie să-l fi jucat influențele sieneze, al căror principal purtător a fost probabil, sculptorul, miniaturistul și orfevrul Manno, care a lucrat la Bologna între 1301 și 1312, artei sieneze nu i-a fost dat să devină factorul determinant în dezvoltarea picturii bologneze. Pentru aceasta, arta sieneză a fost prea aristocratică, în timp ce arta bologneză era prea plebeiană. Guelfă și democratică, renumită prin puternicile ei organizații meșteșugărești, Bologna nu putea să-și însușească în întregime estetica subtilă a sienezilor, oricît de seducătoare li s-ar fi părut aceasta artiștilor bolognezi.

Odată cu miniatura, la Bologna capătă dezvoltare și pictura de șevalet și monumentală. Printre pictorii bolognezi din trecento-ul timpuriu se amintește de un oarecare Monte da Bologna, despre care se știe numai că a fost rănit mortal în anul 1320³⁵⁹.

Figura centrală a picturii bologneze din secolul al XIV-lea a fost Vitale da Bologna (menționat între anii 1330—1339)³⁶⁰. În creația lui foarte originală se întrepătrund într-un fel aparte influențele miniaturii locale, a picturii sieneze, a celui mai sienez dintre artiștii florentini — Bernardo Daddi și a lui Francesco da Rimini care a lucrat și el la Bologna. Încă în lucrările sale timpurii (patru scene din viața lui Antonio Abbata din Muzeul bolognez San Stefano, *Adorația magilor* din Galeria națională din Edinburgh, *Madona* din Pinacoteca Vaticanului), Vitale creează un tip al său de sine stătător care, deși trădează unele ecouri ale idealurilor sieneze, este mai puțin convențional și stilizat decît al lui 116

Simone Martini și al adepților lui. În scenele din viața lui Antonio Abbata, realizate în jurul anului 1330, sare în ochi caracterul amuzant al povestirii specific picturii bologneze și expresivitatea pozelor și a gesturilor. Către anul 1345 a fost realizat un poliptic ce se afla cîndva în Oratoriul bisericii Sant'Apollonia din Mezzarata (partea centrală cu imaginea Madonei și a doi adoratori tratați „realist”, se păstrează în Galeria Davia Bargellini din Bologna, iar voleyii cu imaginea Agnesei, a Apolloniei, a lui Antonio Abbata cu apostolul Iacob și a unui episcop ce-l binecuvîntează pe un pelegrin se află în colecția Lanckoronsky din Viena și în colecția Schmidt din Paris). Îngerii plasați deasupra figurilor de sfinți amintesc, prin eleganța lor, de imaginile lui Simone Martini, în timp ce pelegrinul îngenunchiat în fața episcopului este redat cu aceeași veridicitate cu care sînt redați cerșetorii din compoziția *Triumful Morții* din Pisa. Realismul necruțător al redării chipului slăbit al pelerinului, cu obraji căzuți și cu nasul ascuțit ca un cioc, anticipază arta lui Tommaso da Modena. Această originală îmbinare a suavității și gingășiei sieneze cu expresivitatea pur bologneză este foarte caracteristică pentru Vitale da Bologna. În picturile lui monumentale (fragmente de frescă din biserica Santa Maria Maddalena — *Madona* și *Evanghelistul Ioan*, ante 1345; resturi din *Cina cea de taină*, în biserica bologneză San Francesco, 1340; *Moartea patriarhului Bertrand*, în catedrala din Udine, 1349; *Nașterea lui Cristos*, *Botezul*, *Madona* din Mezzarata, 1350; *Cristos în slavă printre cei drepți*, *Legenda sf. Eustațiu*, în biserica Santa Maria da Pomposa, 1351) domină trăsăturile mai expresive, în timp ce în tablourile de șevalet (polipticul din 1353 păstrat în biserica San Salvatore din Bologna, il. 171; *Răstignirea*, în colecția Thyssen din Lugano; figurile de sfinți și *Madona*, din colecții particulare engleze) domină elementul liric inspirat de modelele artei sieneze. Dar și în lucrările sale de șevalet, Vitale captează

117 atenția prin realismul viu exprimat al detaliilor

surprinse uneori cu atîta acuitate încît ele contravin cu totul, prin caracterul lor subliniat terestru, concepției mirifice care determina originalitatea întregii picturi sienzeze din secolul al XIV-lea.

Discipolii și adepții lui Vitale au dezvoltat nu atît trăsăturile sienzeze cît pe cele specific bologneze ale creației sale. În operele lor se observă o potențare a mișcării, a expresiei, a dramatismului, a detalierii. Așa sînt, de pildă, lucrările lui Andrea da Bologna — artist simplu, apropiat de școala din Rimini (*Judecata de apoi* pe peretele de intrare și scene din Vechiul și Noul Testament din nava centrală a bazilicii Santa Maria da Pomposa altarul semnat și datat 1369 din Galeria Fermo)³⁶¹; cele ale așa-numitului Maestru al pavilioanelor (altarul patriarhului Bertrand, în catedrala din Udine, c. 1355—1360, ciclurile de fresce din catedralele din Spilimbergo și Venzona)³⁶². Cele ale lui Dalmazio (n. 1324)³⁶³, artist care a activat în anii 1365, 1380 și 1384 la Pistoja, și care a vizitat, probabil, Toscana; cele ale productivului și modestului Simone dei Crocifissi (menționat în anii 1355 — 1399)³⁶⁴, care a inundat bisericile bologneze cu lucrările lui artizanale (il. 173) ale lui Cristoforo di Giacomo (tablourile lui semnate se păstrează în colecția Guerini din Genua — *Madona cu adoratori*, 1380 din Montemaggiore — *Sf. Cristofor*, 1395; din Galeria din Ferrara — *Răstignirea și jelirea lui Cristos*³⁶⁵; și ale așa-numitului Pseudo Jacopo Avanzi care este identificat acum cu Jacopino dei Bavosi, amintit în documentele bologneze dintre anii 1362 și 1383³⁶⁶.

Dintre acești artiști, cei mai originali au fost Dalmazio și Jacopino dei Bavosi. Tocmai contemporanilor acestora trebuie să li se atribuie renumitele picturi murale din Camposanto din Pisa (*Învierea, Înălțarea, Necredința lui Toma, Triumful Morții, Judecata de apoi, Anahoreții*), realizate în anii '50 ai secolului al XIV-lea (il. 174—181)³⁶⁷. Oricine ar fi fost autorii acestor fresce, un lucru este neîndoielnic: ei provin din școala bologneză (despre simbolismul din *Triumful Mor-* 118

ții, vezi vol I p. 127—128). Limbajul lor artistic lipsit de rafinament, dar foarte expresiv trădează o apropiere intimă cu operele bologneze din domeniul miniaturii și al picturii monumentale. Nici la Florența, nici la Siena și nici la Pisa care gravitează spre cea din urmă nu s-a lucrat în această manieră aspră care rămîne cu totul în afara artei toscane. Maeștri care au zugrăvit pereții Camposanto-ului au adus la Pisa tradiții bologneze. Faptul explică multitudinea punctelor de contact dintre frescele pisane și pictura lui Rimini, sub influența căreia, școala bologneză s-a aflat de-a lungul întregii prime jumătăți a secolului al XIV-lea. Judecate după dramatismul concepției, după tensiunea dinamicii, după acuitatea caracterizărilor, după varietatea situațiilor zugrăvite și după bogăția motivelor peisagistice, picturile murale de la Camposanto ocupă un loc excepțional în istoria artei monumentale din trecento. În ele este întruchipat cu o neobișnuită pregnanță și forță frica paralizantă în fața morții a acelei generații de oameni care au supraviețuit ciumei teribile din anul 1348 și i-au cunoscut din proprie experiență toate grozăviile. Iată de ce sînt atît de convingători toți acești schilozi și cerșetori „breugelieni” care roagă moartea să-i izbăvească mai repede de chinuri (il. 176), cavalerii și doamnele nepăsători, retrași la umbra capacilor și care nu vor să știe nimic despre nenorocirile și suferințele oamenilor (il. 177), călăreții eleganți și amazoanele, înfricoșate la vederea cadavrelor în putrefacție (il. 178), păcătoșii gesticulînd cu disperare, pe care îngerii îi împing în iad și care se chircesc de durerea chinurilor din infern unde sînt supuși la tot felul de torturi dantești (il. 179—180), pașnicii anahoreți care nu pot nici măcar în sînul naturii să evite ispitele diavolului care-i pîndește de după fiecare colț (il. 181). Nici un alt artist din trecento n-a reușit să redea cu atîta sinceritate și patos complicatul univers de simțuri al omului din acea vreme. Și dacă la prima vedere, frescele din Camposanto frapează prin

119 expresia lor cam grosolană, la o analiză mai

atentă, ele captează tot mai puternic atenția privitorului entuziasmat de grandoarea concepției lor dramatice³⁶⁸.

Ceea ce în picturile pisane îmbracă forme poate exagerat de expresive, dar în general artistice, în operele lui Jacopino dei Bavosi capătă un caracter grotesc, învecinat uneori cu caricatura. Aproape toate trăsăturile lui (frescele din Mezzarata, *Madona cu sfinți* din Santa Maria Maggiore din Florența, *Moartea sf. Francisc*, în Galeria Vaticanului, predelele din Colecția Platt din Inglewood, *Răstignirea*, *Incoronarea Mariei* și polipticul din Pinacoteca bologneză ș.a) cu o notă vulgară, excesivă, încît ne vin în minte modelele cele mai „expresioniste” ale picturii germane (așa, de pildă, *Pietă* care încoronează polipticul din Bologna prezintă o oarecare înrudire cu operele Maestrului Bertram). La Jacopino dei Bavosi nu mai rămîne nici urmă din înțelegerea toscană a formei, din tipizarea și idealizarea specifice picturii toscane. Lui îi place tot ce este ieșit din comun, tot ce este acut caracteristic, tot ce contravine flagrant canoanelor fizionomice admise. Și tocmai în acest domeniu el se întâlnește cu artiștii germani a căror creație a putut-o studia în nordul Italiei unde erau foarte populare grupurile sculpturale în lemn realizate de artiști germani.

Odată cu ultimul pătrar al secolului al XIV-lea începe declinul rapid al școlii bologneze de pictură. Maeștrii ei fie că împing pînă la manierism principiile „expresioniste” ce stau la baza creației lui Dalmazio și mai ales a lui Jacopino dei Bavosi (cum face Jacopo di Paolo, menționat între anii 1390 și 1426)³⁶⁹, ori încep să-i imite tot mai insistent pe pictorii umbrieni și venețieni, pierzînd treptat orice autonomie creatoare. *Madona* lui Andrea da Bologna din biserica Sant' Agostino din Pausula, semnată și datată 1372 a fost influențată în mod vădit de lucrările lui Francescuccio Ghissi. Foarte rededabil le este maestrilor umbrieni, de asemenea, Lippo Dalmazio de Scanabecchi (1352—1410)³⁷⁰. Aproape în întregime s-a dizolvat în arta vene-

giană creația lui Giovanni da Bologna (menționat între 1359—1389), care a suferit puternica influență a lui Lorenzo Veneziano și a lui Maestro Paolo care au lucrat la Bologna. O singură operă de pictură monumentală bologneză merită menționată. Este vorba despre frescele din capela Bolognini din biserica San Petronio, realizate pe la 1410 (*Povestea magilor, Raiul, Iadul, Judecata de apoi, Scenă din viața sf. Petronio, Alegerea papei Ioan XXIII*)³⁷¹. În ele se păstrează expresivitatea pronunțată a imaginilor, proprie lucrărilor celor mai buni artiști bolognezi. În tratarea detaliată a peisajelor, costumelor, animalelor și în ornamentica faldurilor se simt deja ecourile acelui stil internațional care devenise în acest timp dominant în artă.

Înflorirea picturii bologneze a fost de scurtă durată, dar a avut o contribuție substanțială la „realismul empiric” ale cărui principii au fost formulate pentru prima oară la Bologna. De Vitale este legat în chip nemijlocit unul dintre cei mai mari maeștri din nordul Italiei — Tommaso da Modena (1325/26 — c. 1379)³⁷². Artă lui, împreună cu cea a lui Altichiero, reprezintă o culme în dezvoltarea culturii artistice din nordul Italiei. Opusă total ca spirit artei toscane, ea demonstrează răspicat cât de originale erau soluțiile propuse de maeștrii din zona de nord a Italiei, pentru care elementul individual irepetabil prezenta cu mult mai mult interes decât idealul sau tipicul.

Activitatea lui Tommaso a decurs în cea mai mare parte la Modena (1342—1344, 1358, 1366—1368) și la Treviso (1349—1352, 1354—1358?, 1360—1366). Primele lecții de pictură trebuie să le fi luat în atelierul tatălui său — pictorul Barizino. Probabil că pe la 1345, artistul a ajuns la Bologna unde s-a apropiat de arta locală (de Vitale și de miniaturistul Niccoló di Giacomo). Aici s-a dezvoltat gustul său pentru ceea ce înseamnă caracteristic în artă. Dar, spre deosebire de bolognezi, Tommaso nu tinde spre exagerarea expresiei. Studiind cu atenție natura în cele mai mici

manifestări ale sale, el urmărea să zugrăvească realitatea în interdependența strânsă a părților componente, fără să-i încalce legitățile firești. Lucrările lui cele mai timpurii, realizate încă înainte de anul 1349 (miniatura cu imaginea Madonei din colecția Roberto Longhi din Florența, tripticul minuscul din anul 1345(?), înfățișând-o pe Maria, patru sfinți și *Coborîrea la iad*, din Pinacoteca orașului Modena, micul poliptic înfățișând-o pe Maria, patru sfinți și scena *Cinei cea de taină* din Galeria bologneză Davia Bargellini), se află sub semnul unor indiscutabile influențe bologneze ce dovedesc totodată cunoașterea temeinică de către maestru a tehnicii miniaturii. Tommaso abordează deosebit de liber tipurile iconografice tradiționale: în icoana bologneză de pildă, el redă figura Mariei de trei ori — o dată cu cartea pe genunchi, a doua oară, alăptându-și pruncul la sân și, în sfârșit, a treia oară, pregătindu-se să-i schimbe acestuia cămășuța. Acest fermecător motiv de gen este tratat cu o asemenea dezinvoltură și atât de firesc, încât privitorul nici nu-și dă seama de ineditul lui.

În anul 1352, Tommaso a terminat una dintre principalele sale lucrări: frescele din Sala capitulară a mănăstirii San Niccolò din Treviso. El a înfățișat patruzeci de renumiți militanți ai ordinului dominican însoțind fiecare figură cu un text în care erau glorificate faptele personajului respectiv (pl. 182—187). Sub aspect compozițional, toate aceste fresce sînt construite conform uneia și aceleiași scheme: dominicanii stau în chiliile lor unde ori scriu, ori citesc, ori, în sfârșit, meditează asupra celor citite. Perspectiva chiliilor amintind de niște cutii este foarte naiv redată. Liniile sînt stîngaci coordonate, mobilierul și obiectele sînt văzute din cele mai diferite unghiuri din care cauză este încălcată acea unitate a mediului spațial pe care știau s-o redea atât de bine, în frescele și în tablourile lor, Giotto și frații Lorenzetti. Cu toate acestea, frescele lui Tommaso frapează de la prima vedere veridicitatea lor neobișnuită. El are un fel de concretețe deosebită. Autorul lor se dezice de 122

tradițiile „tipizante“ ale picturii toscane, interesându-se în primul rînd de caracteristica portretistică. Pentru el chipul uman este acel focar în care se concentrează toate forțele psihice ale omului. În loc să proslăvească ordinul dominican în forma unor alegorii complicate și abstracte (cum a făcut Andrea Buonaiuti în Capela Spaniolilor, Tommaso recurge aici la înfățișarea a patruzeci de figuri ce se manifestă ca purtătoare ale unor trăiri atît de individuale, încît privitorul le percepe ca pe niște personalități istorice care și-au adus fiecare în parte obolul la învățătura ordinului dominican. În lipsa unei tradiții iconografice precis statuate pentru redarea dominicanilor de vază, Tommaso a procedat foarte simplu: el a folosit ca modele călugări din mînăstirea pentru care executa comanda. De aici uimitoarea vitalitate a acestor imagini și tot de aici imensă lor varietate. Sînt redată complicate nuanțe psihologice: și mansuetudine, și atenție încordată, și interes acut, și îngîndurare visătoare, și uimire infinită față de profunzimea „sfintei scripturi“, și oboseala din cauza încordării minții. Nici un maestru din trecento n-a fixat cu atîta precizie particularitățile fizice ale chipului uman, nimeni n-a reușit să redea atît de palpabil un obraz nebărbierit, o barbă aspră, ochelari care ne duc cu gîndul la autoportretele lui Chardin (dacă nu cumva n-avem de-a face cu redarea lor pentru prima oară în pictura europeană!), o lupă dusă la ochi, grelele volume in-folio, cuțitașele pentru ascuțitul peneilor de scris, călimările (pl. 182—187). Acest interes imens nu numai față de viața spirituală, ci și față de natura moartă, este o trăsătură tipică pentru pictura nord europeană care îl apropie în multe privințe pe Tommaso de maeștrii Țărilor de Jos, pe al căror realism empiric el l-a devansat cu o jumătate de secol.

În picturile murale ale lui Tommaso, atrage atenția nu numai varietatea mijloacelor mimice de expresie. Poate și mai interesant este faptul că artistul se încumetă să redea chipul în mișcare. Pe el nu-l sperie asimetria mușchilor. Dim-

potrivă, acesta prezintă pentru el atractivitate întrucât, cu ajutorul acestui procedeu, obține o expresivitate și mai mare. Unul dintre dominicani suflă un fir de păr ce s-a prins în vârful peniței, altul își ascute pana avînd din această cauză chipul foarte concentrat (il. 186), un al treilea are ochii atît de pieziș încît parcă sînt gata să iasă din orbite; altul mijeste ochii încercînd să citească prin lupă litere aproape șterse (il. 184). În comparație cu această tratare subliniat individualizantă a chipului uman, imaginile giotteschi par generalizate peste măsură. În ele, individualitatea concretă este înlocuită în mod voit cu noțiunea generală de „om”. Tommaso însă diferențiază și individualizează în asemenea măsură mijloacele de caracterizare încît oricare din fizionomiile redate este privită ca un portret. În acest foarte ascuțit simț al individualului și al particularului se manifestă cel mai pronunțat talentul aparte al lui Tommaso care s-a cristalizat ca maestru pe deplin matur deja la vîrsta de douăzeci și cinci de ani.

În biserica San Niccolò din vecinătatea mînăstirii cu același nume, Tommaso a decorat cu fresce unul dintre stîlpi. El a zugrăvit aici figurile lui Ieronim (il. 188), pe a lui Romuald, pe a Agnesei și pe a lui Ioan Botezătorul. Aceste fresce, executate între anii 1345—1355, se deosebesc prin înalta lor calitate. Pe baza lor se poate forma o idee bună despre procedeele tehnice ale artistului ca și despre coloritul folosit de el.

Și în aceste fresce, Tommaso redă cu o remarcabilă măiestrie acel univers al „cantităților infinit de mici” care nu exista pentru Giotto și pentru cei ce l-au urmat. Chipul lui Ieronim este pictat cu atîta meticulozitate, așa de detaliat sînt redat cutele pielii, ridurile frunții, fiecare firisor de păr al sprîncenelor și bărbii, încît ne ducem involuntar cu gîndul la lucrările pictorilor neerlandezi din secolul al XV-lea. La aceștia ne determină să ne gîndim și natura moartă fixată cu o precizie protocolară. Toate aceste in-folii, rigle, tocuri pentru foarfeci, foi de hîrtie așezate compact, 124

rulouri, bidonașe sînt redatate cu o rară putere de înțelegere a naturii lucrurilor moarte. Tommaso a studiat atît de insitent și de atent aspectele cele mai mărunte ale realității încît el vine aici cu o inovație revoluționară pentru timpul lui: bidoanele și cutiuțele agățate în cui aruncă pe perete umbre ușoare, transparente. Dar, o cizelare atît de fină a detaliilor anticipînd realismul secolului al XV-lea, conviețuiește pașnic, la Tommaso, cu tratarea absolut convențională a interiorului, care uimește prin naivitatea construirii lui perspective și cu tratarea pur gotică a faldurilor care formează în partea de jos meandre ornamentale foarte întortochiate.

Soluții interesante găsim și în alte fresce ce împodobesc același stîlp. Figura sf. Agnesa este dintre cele mai reușite imagini feminine din întreaga artă trecentistă. Fața ei blîndă este plină de farmec irezistibil, carnația este pictată atît de ușor și cu atîta transparență încît sîngele se întrevede parcă prin derma subțire. Remarcabil sînt pictați și cei doi adoratori îngenunchiați în fața sf. Romuald. Ei țin lumînări în mînă și privesc cu smerenie la sfînt. Fețele lor cu trăsături portretizante sînt tratate cu un realism uimitor pentru secolul al XIV-lea. În stînga este redat *cimator pannorum*, adică un muncitor care tunde firele de lînă într-un atelier de postavuri, cum o dovedesc foarfecile mari pe care le poartă atîrnate la brîu. Fiziionomia lui uscată, arșă de soare, cu buze groase și nasul cîrn este surprinsă cu o vioiciune excepțională. Nu-i mai puțin expresivă nici fața adoratorului din dreapta. Tipul semit, cu barbă și mustață indică faptul că artistul a redat aici un evreu creștinat. Nimic asemănător ca acuitate a caracteristicii individuale nu întîlnim în arta toscană. În măsura în care redarea individualului irepetabil a constituit latura cea mai puternică a picturii din nordul Italiei, în aceeași măsură portretul a căpătat în această zonă o dezvoltare mai timpurie decît în Toscana (Tommaso da Modena, Altichiero, Pisanello).

Aproximativ în aceleași decenii au fost realizate frescele de pe stîlpul din biserica San Niccolò, a fost executat și ciclul de fresce care împodobeau una din capelele Santa Margarita din Treviso. Acest ciclu, ajuns la noi în stare fragmentară a fost trasferat în anul 1882 în Museo Civico din Treviso. Tommaso a înfățișat aici o serie de scene din viața sf. Ursula — activitatea ei de misionar în Anglia și Germania, întîlnirile cu papa și moartea ei de muceniță. El a zugrăvit totul atît de viu, de convingător încît cele înfățișate formează parcă un fel de „cronică istorică”. Întîlnim aici și pași eleganți, și femei distinse, cuceritoare prin farmecul lor senzual și care, prin corpolența lor, anticipează idealul de femeie întruchipat de Tițian și de Palma, întîlnim și cardinali maiestuoși și războinici care nu cunosc mila. Tommaso surprinde excelent particularitățile caracteristice ale feței, trăsăturile individuale, mimica. El zugrăvește nu chipuri încremenite, ci dinamice, modelate într-un fin clarobscur, datorită căruia reușește să mascheze rigiditățile și elementul liniar. Acest *sfumato* delicat conferă unor figuri vioiciune trepidantă. Dar și în acest ciclu de fresce Tommaso dă dovadă de o slabă cunoaștere a perspectivei. Frescele lui sînt lipsite de profunzime, complexe arhitecturale sînt prea mici, raportate la figurile umane, iar plasarea acestora în spațiu este confuză. Redînd o serie de detalii uimitoare ca precizie a observației, Tommaso nu este în stare și probabil că nici nu dorește acest lucru, să unească detaliile respective într-o compoziție clară, ușor de cuprins dintr-o dată cu privirea. Compozițiile lui sînt supraîncărcate și deficiente ca structură. În ele, observațiile culese din viață sînt îngrămădite haotic lăsînd impresia unei dezordini agitate. Acest realism empiric n-a trecut prin purgatoriul generalizării artistice. De aceea, cu toată acuitatea lui, el este deficitar sub aspectul legirății interioare.

Ciclul sf. Ursula excelează printr-o cromatică somptuoasă. Culorile luminoase, ușoare, printre care domină nuanțele de roz-pal, vișiniu, galben, albastru, violet-pal verde-palid, gri-perle formează 126

o frumoasă gamă. Dacă la un moment dat, Colletti se entuziasmează peste măsură, văzînd în Tommaso creatorul picturii „tonale“, în schimb, el are fără îndoială, dreptate cînd subliniază tendința pictorului spre armonizarea culorilor și spre contopirea lor. În adevăr, Tommaso își propune să obțină unitatea coloristică pe calea unei subtile nuanțări a gamei cromatice. Foarte adesea, culorile lui sînt indefinite, greu de descris în cuvinte: ba sînt nuanțe de verde-argintiu, ba de brun-vișiniu, ba de verde-albăstriu, ba de alb-cenușiu. Umbrele se deosebesc totdeauna printr-o mare transparență. În construirea reliefului, Tommaso pornește de la porțiunile luminoase pe care le întunecă treptat îngroșînd pe nesimțite tonul. Iată de ce carnația pare, în frescele și tablourile lui, atît de fragedă, atît de delicată. El nu folosește prea mult verdele ca fundal (renumitul *verdeterra* al lui Cennini), menit să facă umbrele rigide și să-i asigure clarobscurului independența față de culoare, ci construiește, dimpotrivă, clarobscurul pe baza gradajilor de culoare. Lumina și umbra constituie pentru el două aspecte ale uneia și aceleiași culori, două nuanțe ale ei diferite. O asemenea înțelegere a coloritului și a clarobscurului care sînt tratate într-o relație strînsă și indestructibilă ne permite să vedem în Tommaso unul dintre întemeietorii școlii venețiene de pictură.

În anii '50—'60, Tommaso a mai realizat cîteva fresce (o *Madonă* — repictată — cu doi îngeri a căror imagine este bine conservată, lucrare păstrată în biserica Santa Lucia din Treviso. *Maria tronînd*, cu pruncul și cu șase sfinți, din capela Giacomelli în biserica San. Francesco din Treviso) care sînt apropiate ca stil de ciclul sf. Ursula. În cea de-a doua din frescele amintite este deosebit de atrăgătoare imaginea Madonei al cărei chip se deosebește prin multă feminitate. Gingășia acestui chip ușor surîzător, învăluit într-un delicat clarobscur indică Siena drept sursă a unor impulsuri creatoare căpătate de Tommaso. Probabil că artistul a venit în contact nemijlocit

127 cu pictura sieneză de-a lungul celei de-a doua ju-

mătăși a deceniului șase. Coletti admite chiar probabilitatea unei călătorii a lui Tommaso la Siena sau la Assisi. În orice caz, icoanele realizate pentru Cehia și care trebuie să fi fost executate deja după 1356, se află sub semnul unor puternice influențe sienzeze, trădând o mare apropiere de lucrările lui Simone Martini și ale artiștilor din cercul acestuia.

Majoritatea cercetătorilor presupun că Tommaso a săvârșit o călătorie în Cehia unde a și realizat lucrările menționate mai sus. Dar între cercetători nu există unitate de vederi în ceea ce privește timpul când a fost făcută călătoria. Unii (Testi și Bertini-Calosso) consideră că ea a avut loc înainte de 1352, alții (Neuwirth și Adolfo Venturi) — până în 1357, iar un al treilea grup (Bertoni) — după 1368. Acest voiaj al lui Tommaso nu poate fi dovedit prin nimic, așa cum a remarcat Coletti. Legăturile culturale dintre curtea lui Carol IV și Italia erau suficient de active pentru ca Tommaso să fi putut căpăta ușor o comandă pentru icoanele destinate Cehiei și fără să-și părăsească patria. Însuși Carol IV a vizitat în repetate rânduri, în timpul incursiunilor sale în Italia, Treviso și Modena, el deținea ca feude Feltre și Belluno, iar la curtea sa se aflau numeroși medici din Modena. Presupunerea că ar fi căpătat comanda menționată, anume în Italia, este cu atât mai plauzibilă cu cât nu s-au păstrat nici un fel de urme ale presupusei sale activități în Cehia și nu există nici un semn al unor influențe cehesti asupra propriei lui creații. Dacă în pictura cehă se fac simțite cu putere influențe ale artei italienești (mai cu seamă în picturile murale din castelul Karlštejn, aproape de Praga, și în lucrările lui Teodorik din Praga), nu trebuie să se uite niciodată că Praga a întreținut raporturi strânse cu un centru puternic al artei sienzeze cum era Avignon-ul și că la Treviso lucrau artiști cehi, dintre care unul a pictat imaginile evangheliștilor din biserica San Francesco din localitate. Se prea poate ca tocmai acest artist să fi fost purtătorul influențelor italiene în Cehia unde tovarășii lui puteau să studieze operele acelui Tommaso 128

de Mutina a cărui artă întruchipa pentru ei „ultimul cuvânt“ în pictură.

Succesul de care s-a bucurat Tommaso în Cehia nu era întâmplător. Dintre artiștii italieni, el era cel mai „nordic“ ca spirit, drept care nu era greu de construit o punte între creația lui și cea a artiștilor cehi. Aceștia din urmă le-ar fi fost mult mai anevoie să-l înțeleagă pe Giotto sau pe Ambrogio Lorenzetti. Dar ironia soartei a făcut ca Tommaso să execute pentru Cehia lucrări în care calitățile lui „nordice“ s-au dizolvat aproape cu totul în felul sienezilor de a înțelege forma. Tripticul cu imaginea Madonei, a sf. Vaclav și a sf. Palmacius, ca și dipticul înfățișând Madona și scena cu *Ecce Homo* continuă atât de puțin stilul psihologic al frescelor din Treviso încât, dacă n-ar fi existat semnăturile, ne-am fi putut îndoi serios de apartenența lor penelului lui Tommaso. Probabil că Tommaso, jenat de maniera lui cam „grosolană“ de a picta, a vrut să strălucească în fața împăratului prin curiozitate și printr-un rafinament pur „sienez“. De aici bogata ornamentație a costumelor, a nimburilor, a fundalurilor. Tot de aici, grația cizelată a chipurilor și a gesturilor. Idealurile de la bătrânețe ale lui Vitale de Bologna se îmbină foarte original, aici, cu idealurile lui Simone Martini. Un singur detaliu mai indică existența unor reminiscențe ale înțelegerii realiste a imaginii. Este vorba despre cățelușul cu care se joacă Cristos. O asemenea încălcare îndrăzneată a tradiției iconografice ne amintește despre icoana bologneză cu încântătoarea imagine de gen a Mariei pregătindu-se să schimbe cămășuța pruncului ei.

Lucrările târzii ale lui Tommaso (frescele cu imaginea tăierii capului sf. Ioan Botezătorul în catedrala din Trecento, frescele puternic deteriorate înfățișând scene din viața unui necunoscut sfânt franciscan în biserica San Francesco din Mantova, după 1368) demonstrează că pasiunea lui pentru arta sieneză a reprezentat o etapă trecătoare. În aceste lucrări, Tommaso se manifestă din nou ca un remarcabil maestru al caracterizărilor. În fres-



19. D'Arco, *Moartea unui sfint franciscan*.
Desen după fresca lui Tommaso da Modena.

cele din Mantova ce ne-au parvenit doar fragmentar, unele capete par pictate de Altichiero, atît sînt de individualizate. Tommaso trădează aici interesul nutrit de el nu numai față de tratarea chipului uman, ci și față de arhitectura pe care o redă cu multă minuție. Vechile schițe ale lui D'Arco (fig. 19 și 20) demonstrează cu elocvență ca și în această privință Tommaso se manifestă ca un precursor direct al picturilor din Verona.

Arta lui Tommaso da Modena a stîrnit un larg ecou. Ea i-a influențat deopotrivă pe bolognezi 130



20. D'Arco, *Scenă din viața unui franciscan*.
Desen după fresca lui Tommaso da Modena.

(Simone dei Crocifissi), pe venețieni (Lorenzo Veneziano și miniaturisti), pe artiștii din Treviso, pe Altichiero și Avanzo, ca și pe pictorii din Cehia. Programul realismului empiric a căpătat în arta lui Tommaso formularea cea mai precisă. Se poate afirma fără exagerare că Tommaso da Modena se manifestă ca precursor direct al fraților Limburg și al fraților Van Eyck. Desigur, nu în sensul că primul ar fi exercitat o influență directă asupra artiștilor din Țările de Jos, ci că în pictura lui, s-a manifestat cu o neobișnuită acuitate interesul viu chiar și față de aspectele cele mai umile

ale realității. Iar din acest interes s-a născut realismul nord-european din secolul al XV-lea. Dar un asemenea mod de abordare a problemei nu justifică tratarea lui Tommaso ca pionier al Renașterii — așa cum propune Coletti. Cu mișcarea renașcentistă, Tommaso este legat doar indirect. „Realismul“ lui empiric rămîne în multe privințe unul de orientare gotică, fără un scop principial nou, fără spirit umanist și fără legătură cu tradiția antică. Redînd cu subtilitate detalii realiste, Tommaso le îmbină pe acestea cu o înțelegere convențională a perspectivei, cu o prelucrare sumară a veșmintelor, cu o stilizare gotică a faldurilor, cu o înțelegere a figurii slab structurate, cu o compoziție deslînată. Cu toată veracitatea unora din observațiile sale luate izolat, cu tot rafinamentul soluțiilor lui cromatice și de clarobscur care anticipează adesea pictura venețiană din quattrocento, universul lui de imagini nu depășește realizările goticului în etapa de sfîrșit a dezvoltării lui.

Alături de Tommaso, ceilalți pictori din Modena par prea puțin originali. Barnaba di Modena (menționat între 1364—1383)³⁷³ care a activat la Genova, este un artist puternic bizantinizant care gravitează, cînd este vorba de numeroasele sale Madone, spre Siena și spre Rimini. Mai spontan, Serafino Serafini (menționat între 1350—1393)³⁷⁴ care a lucrat la Ferrara, se manifestă în polipticul semnat din anul 1384 pentru catedrala din Modena, ca un artist ce cunoaște nu numai arta lui Vitale da Bologna, ci și pe venețieni. În sfîrșit, fiul acestuia — Paolo Serafini³⁷⁵, autorul dipticului semnat, din catedrala din Barletta, îmbină în mod original elementele expresionismului bolognez cu rafinamentul sienez. Toți acești artiști îi sînt atît de inferiori lui Tommaso încît alături de ei acesta din urmă apare ca o figură cu totul aparte care depășește, ca importanță, cadrul școlii din Modena.

Cel mai puternic ecou a produs arta lui Tommaso da Modena la Verona a cărui cultură gravita de multă vreme spre Nordul Europei. Verona fusese unul din centrele militare ale regelui ostrogot 132

Teodorih, aici își avuseseră de multe ori reședința regii longobarzi, ea era renumită prin vechile familii aristocrate și constituia unul din puternicele bastioane ale ghibellinilor. Cîrmuitorii ei — Scaligeri — se înconjuraseră de o societate aleasă în care grosolănia făcea casă bună cu rafinamentul, caracterul tradițional al gândirii și al gusturilor cu tendința spre nou, pasiunea pentru lirica provensală cu interesul viu față de umanism. La curtea Scaligerilor, erau la mare preț miniaturile, tapiseriile și obiectele din fildeș de producție franceză. Și tocmai cu această curte au avut cele mai strînse legături Altichiero și Avanzo — cei mai talentați artiști veronezi din secolul al XV-lea.

Pictura veroneză n-a promovat, pînă la afirmarea lui Altichiero și a lui Avanzo, nici un mare artist. Cel mai capabil dintre predecesorii lui Altichiero — Turone — constituie un fenomen destul de comun³⁷⁶. Și totuși, ar fi greșit să-i rupem pe Altichiero și pe Avanzo de tradițiile veroneze, așa cum face van Marle. În creația lor se îmbină în mod original elemente împrumutate de la Giotto și de la Tommaso da Modena cu trăsături pur veroneze. Interesul lor față de portret și față de caracterul concret al mediului, interpretarea pur laică dată de ei temelor religioase, bogata lor gamă cromatică — toate acestea îi apropie de Pisanello a cărui artă a încununat în mod strălucit căutările creatoare ale artiștilor veronezi din trecento.

Delimitarea lucrărilor lui Altichiero de cele ale lui Avanzo constituie o dificultate mai mare chiar decît a diferențierii operelor lui Masolino de cele ale lui Masaccio. Ambii artiști au lucrat totdeauna împreună, iar manierele lor de a picta sînt atît de apropiate încît identificarea fiecăruia în parte este aproape imposibilă. Această complicată problemă de atribuire a căpătat tot atîtea rezolvări cîți cercetători au abordat-o. Există toate motivele să credem că Altichiero a fost mai în vîrstă decît Avanzo care i-a fost, probabil, discipol, dar unul ce și-a întrecut rapid maestrul. Avînd un excepțional simț al individualului și un deosebit talent de pictor, el a tras toate concluziile logice din

înovațiile introduse de Altichiero, conferindu-le acestora o acuitate realistă și mai accentuată.

Încă din anii '60, Altichiero (menționat între 1369—1384) și Avanzo³⁷⁷ au lucrat împreună la decorarea palatului Scaligeri din Verona. După mărutria lui Vasari, Altichiero a înfățișat o serie de scene din „Războiul iudeilor“ al lui Iosefus Flavius introducând în ancadramentul ornamental al acestor scene medalioane cu portretele contemporanilor iluștri (Petrarca, Scala ș.a.). Avanzo a realizat două *Triumfuri* care au atras admirația lui Mantegna (toate aceste fresce au pierit). Documente din anii 1369 și 1382 îl numesc pe Altichiero veronez ceea ce spulberă orice îndoială cu privire la legătura acestui artist cu Verona. Mult mai complicat stau lucrurile cu Avanzo. În general, despre el nu se știe nimic. Ne-a parvenit de la el numai o semnătură sub una din frescele din capela San Grigorio din Padova, înfățișând *Funeralele sf. Lucia*. Această frescă exclude posibilitatea identificării lui Avanzo cu Jacopo Avanzo, autorul unei *Răstigniri* din Galeria Colonna din Roma, și cu Jacopo da Verona care a zugrăvit, în anul 1389, biserica San Michele din Padova. Colaborarea lui Avanzo cu Altichiero s-a continuat la Padova unde maestrul mai în vârstă a fost invitat pe la 1370 probabil la inițiativa lui Francesco I da Carrara. Există toate motivele să credem că amândoi artiștii au participat la decorarea „Sălii giganților“ din palatul Carrara. Ei au înfățișat aici *Luarea Jugurtei în captivitate* și *Triumful Fecioarei*, folosindu-se de lucrarea „De viris illustribus“ a lui Petrarca. Frescele respective care n-au ajuns pînă la noi conțineau și portretele lui Petrarca și al lui Lombardo della Seta. Și cu toate că vechile izvoare nu sînt nici pe departe unanime în a atribui aceste fresce lui Altichiero și lui Avanzo (Campagnola le atribuie numai lui Avanzo, Savonarola — numai lui Altichiero, iar Andrea Riccio — lui Altichiero și lui Ottaviano da Brescia), presupunerea despre colaborarea celor doi artiști la Padova nu lasă loc la nici o îndoială, cu atît mai mult cu cît ea 134

este confirmată de frescele ce ne-au parvenit în capela San Giorgio. Activitatea lui Altichiero la Padova s-a prelungit pînă în anul 1384, după care, la foarte puțin timp, artistul trebuie să se fi întors în orașul său natal, urmat — după spusese aceluiași Vasari — de Avanzo.

Altichiero și Avanzo au fost colaboratori permanenți, legați, probabil, de o strînsă prietenie. În procesul îndelungii lor colaborări, ei s-au „rodă” atît de mult încît trebuie să se fi înțeles unul pe altul fără cuvinte. Spre această concluzie ne îndeamnă și frescele ce ne-au parvenit în capелеle San Felice și San Giorgio din Padova. Prima dintre ele, localizată în Santo și ridicată la timpul ei în cinstea lui San Giacomo, a fost finisată între anii 1372—1382. În 1379, Altichiero a primit de la comanditar, mărșizul Bonifazio Lupi, 792 de ducăți pentru executarea frescelor din capelă și din sacristie. Acest document de plată constituie un solid punct de reper pentru datarea frescelor. Picturile murale din capela San Giorgio datează probabil din aceeași ani. Capela a fost construită în anul 1377 de fratele lui Bonifazio — Raimundino — care a murit cu doi ani mai tîrziu. În 1384, Bonifazio a căpătat îngăduința de a termina finisarea capelei. Întrucît fresca reprezentîndu-i pe membrii familiei Lupi în fața Madonei a fost realizată pînă în 1379 (anul morții lui Raimundino) sînt toate motivele să credem că și restul frescelor din capela San Giorgio au fost executate cam în același timp.

În cele opt lunete ale capelei San Felice, sînt înfățișate scene din viața apostolului Iacov, pe bolți sînt redată medalioane cu evangheliști, profeți și părinți ai bisericii, pe peretele stîng — încă trei scene din viața lui Iacov (*Visul lui Ramiro*, *Sfatul lui Ramiro* (il. 189) și *Lupta de sub zidurile cetății Claviyo* (il. 190)) și *Buna Vestire*, pe peretele din dreapta — *Madona între Iacov și Ecaterina în fața donatorului și a soției lui*, deasupra sarcofagului — *Invierea și Pietă*, pe peretele principal, opus intrării — *Răstignirea* (il. 191). Fără nici o îndoială, această *Răstignire* care

este compoziția cea mai importantă a capelei San Felice, a fost pictată de Altichiero al cărui nume figurează în documentul de plată din anul 1379.

Capela San Felice a fost zugrăvită de câțiva artiști printre care Altichiero a avut rolul conducător. În afară de *Răstignire*, lui Altichiero îi mai aparțin ultimele două scene din viața lui Iacov (în lunete), *Visul lui Ramiro*, *Sfatul lui Ramiro* și *Lupta de la Clavijo* (pl. 189—190). Primele șase scene din viața apostolului Iacov au fost executate de un artist cu o fizionomie creatoare foarte viu exprimată, în timp ce restul frescelor au fost realizate de elevii și ajutoarele lui Altichiero. Autorul scenelor din viața lui Iacov ocupă, în raport cu Altichiero, o poziție relativ independentă. În lucrările lui se îmbină în chip original elemente ale giottismului florentin cu trăsături sieneze. Dar ca gusturi, el este un artist nordic tipic. Artă lui dură este lipsită de rafinamentul propriu operelor lui Altichiero. În plus, ea reprezintă o fază mai primitivă de dezvoltare.

Dacă este să luăm în considerație frescele lui Altichiero din capela San Felice, atunci sursele stilistice ale acestui maestro se cuvine a fi căutate nu numai în Cappella dell'Arena și în arta nord-italiană (la Tommaso de Modena), ci și în pictura sieneză. Siluetele figurilor lui se deosebesc prin suplețe și melodicitate, chipurile sînt pline de gingășie, discursul plastic capătă acuitate nuvelistică. Dar în comparație cu sienezii, Altichiero este mult mai concret, mai arid, mai prozaic. El receptează fenomenele în toată individualitate lor irepetabilă. Stăpînind la perfecție tehnica desenului, el știe să caracterizeze cu o precizie de document complexe arhitecturale, costumele de cele mai diferite forme, chipurile tratate portretistic. La el, clădirile nu mai sînt niște căsuțe de poveste confecționate din carton, ci edificii nord-italienesti tipice în care trăsăturile gotice joacă un rol evident; castelele nu mai sînt în pictura lui construcții fantastice, ci copii ale „burgurilor” feudale ce se înălțau în număr atît de mare pe dealurile din 136

împrejurimile Veronei; veșmintele nu mai sînt nici ele drapaje ideale, ca la Giotto, ci costume de cavaleri și de orășeni reproduse cu o minuție scrupuloasă; iar cît privește chipurile umane, ele nu mai sînt cîtuși de puțin acele tipuri giottești sintetice și standardizate, ci sînt fizionomii pur portretistice (în această privință este deosebit de interesantă fresca înfățișînd *Sfatul lui Ramiro*, în care în anturajul regelui, găsim o mulțime de figuri portretizate, inclusiv portretul lui Petrarca). Asemenea tuturor nordicilor, Altichiero se pricepe să plaseze figura umană în relație cu arhitectura la proporții mai juste decît o făceau toscanii. Atenția lui este reținută în aceeași măsură, și de ambianța în care trăiește omul, ca și de acesta, în general. În sfîrșit, artistul se apropie de confrății lui nordici și prin simțul dezvoltat pentru culoare. Paleta bogată, vie a lui Altichiero se bazează pe tonuri de violet, roz, galben, verde, alb și gri-perle. În această paletă nu joacă un rol prea însemnat contrastul de roșu și albastru, atît de îndrăgit de către toscani. Culorile alese cu un gust rafinat impun prin densitatea lor pigmentară, ele dobîndind sonoritate grație folosirii abile de către pictor a legii contrastelor.

Pornindu-se de la frescele capelei San Felice, lui Altichiero i se mai pot atribui frescele de pe mormîntul lui Dotto din biserica degli Eremitani, la Padova, mort în anul 1370, precum și frescele de pe mormîntul lui Cavalli, din biserica Sant Anastasia, la Verona (ante 1390). Este vorba despre compoziții votive (așa-zisele ex voto-uri, executate pe baza unui legămînt. Fresca din Verona o înfățișează pe Maria căreia i se prosternează donatorii aflați sub protecția unor sfinți. Este vorba despre o schemă compozițională care a fost totdeauna foarte populară la Verona. În fresca din capela padovană este înfățișat Cristos încoronînd-o pe Maria, în timp ce în fresca veroneză, Maria tronează înconjurată de îngeri. În ambele lucrări, apar portrete excelente, executate cu o subtilă înțelegere a configurației chipului uman.

Dacă în capela San Felice, maestrul principal a fost Altichiero, în schimb, în capela San Giorgio, rolul conducător i-a revenit lui Avanzo, a cărui semnătură se află sub compoziția înfățișând *Funeraliile sf. Lucia* (il. 194). La San Giorgio, lui Altichiero îi poate fi atribuită numai o lucrare — *Incoronarea Mariei*. Toate celelalte fresce ale acestui oratoriu tind să se înscrie stilistic pe linia *Funeraliilor sf. Lucia*. În realizarea lor, în afară de Avanzo, au participat discipolii lui Altichiero care au lucrat la San Felice. Probabil că Altichiero și Avanzo au împărțit între ei — cum presupune pe bună dreptate Coletti — funcțiile de conducere: la San Felice a activat cu brigada sa, Altichiero, iar la San Giorgio — Avanzo. Dar ei au fost ajutați de unii și aceiași discipoli pe care și-i împrumutau unul altuia. Presupunerea aceasta este cu atât mai plauzibilă cu cât cele două cicluri au fost realizate aproape concomitent și maestrul mai vîrstnic (adică Altichiero) nu putea să facă față singur celor două comenzi.

Capela San Giorgio este împodobită cu scene din viața sf. Gheorghe (il. 196), a sf. Ecaterina, a sf. Lucia (il. 192—195), a lui Cristos, cu *Incoronarea Mariei* și cu *ex voto*-ul cuprinzînd portretele donatorului și pe ale membrilor familiei sale. Pe bolți sînt pictate medalioane cu busturi de sfinți. Printre aceste fresce se disting, printr-o înaltă calitate, scenele din viața sf. Lucia, în special cea sub care se afla semnătura *Avantus*. Aceste scene au fost realizate în cea mai mare parte de maestrul însuși, căruia însă, i-au ajutat și aici ucenicii (participarea acestora este vizibilă mai ales în scena cu cele trei episoade ale martiriului și în scena în care Lucia este condusă la pretor). Lui Avanzo îi mai aparține *Intîmpinarea Domnului* și o scenă din legenda Sf. Gheorghe (Gheorghe luînd otrava). Celelalte fresce ale capelei (în afară de *Incoronarea Mariei* executată de Altichiero) au fost pictate de discipoli care se orientau mai degrabă spre Avanzo decît spre Altichiero. Pictura lor este mai grosolană și totodată mai dură. Ei banalizează procedeele ambilor maestri, lipsin-

du-le de înaltul artisticism prin care se disting în general operele lui Altichiero și ale lui Avanzo.

Stilul lui Avanzo reprezintă dezvoltarea logică a principiilor ce stau la baza artei lui Altichiero. Dar aceste principii evoluează la Avanzo în direcția unei și mai pronunțate individualizări a imaginii. În privința concreteții obținute în redarea fizionomiilor, a costumelor, a arhitecturii, Avanzo nu are poate egal în arta secolului al XIV-lea. Portretele realizate de el (mai ales în scenele cu *Funeraliile sf. Lucia*, *Miracolul cu tauri*, și *Sf. Gheorghe luînd otrava*) întrec aproape tot ce a creat pictura trecentistă (il. 194, 195, 192, 196). În ele este anticipat stilul incisiv al lui Pisanello. Pasionat de tratarea individualizatoare a chipului uman, Avanzo a inclus în scena cu *Funeraliile sf. Lucia* și un autoportret (sub care, la timpul său, se afla semnătura *Avantus*) în care a înfățișat cu o remarcabilă artă aspectul său exterior: o față frumoasă și inteligentă cu o barbă neagră și cu mustăți, încadrată de gulerul albastru al mantiei sale vișinii, iar pe cap cu o căciulă roșie (figura din extrema dreaptă a compoziției; il. 194). La fel de concret ca în autoportret caracterizează Avanzo și fizionomiile și veșmintele altor personaje. Frescele sale constituie un document neprețuit pentru istoria costumului din trecento, întrucît veșmintele cavalerilor, militarilor, magistraților, orașenilor în general sînt redată aici cu multă exactitate. Și la fel de amănunțit reproduce Avanzo construcțiile contemporane care prezintă particularități locale viu exprimate. Toate aceste bolți pe ogive, aceste ferestre duble, aceste arce treflate, aceste colonete răsucite, aceste logii cu pereți ornamentați și balcoane au fost împrumutate de Avanzo din arhitectura din nordul Italiei, în care goticul căpătase o interpretare pur decorativă. Mergînd pe urmele lui Altichiero, Avanzo știe să redea complicate construcții arhitecturale în racursiuri îndrăznețe ce vădesc solide cunoștințe în domeniul perspectivei. Figurile sînt înfățișate nu pe fundalul arhitecturii, ci ele populează

139 clădirile trăind sub bolțile lor, în loggiile și bal-

coanele lor cu care formează un tot indestructibil. Percepînd fenomenele în interdependența lor complexă, Avanzo o rupe în mod hotărît cu tradițiile artei florentine: pentru el mediul înconjurător al omului prezintă același interes pe care-l reprezintă omul însuși. De aici această abundență a amănuntelor de gen atît de caracteristică pentru pictura lui murală și care conferă povestirii acea încărcătură, nemiitîlnită pînă la el, de detalii.

Frescele lui Avanzo se disting printr-o mare finețe a execuției. Penelul alunecă ușor și sigur, modelînd cu grijă carnația, trecerile de clarobscur sînt subtil gradate (în acest sens deosebit de edificatoare este figura nudă a sf. Lucia în scena martirului), în timp ce personajele din planul secund sînt redade în trăsături mai generalizatoare, cu mai puțină precizie, fapt datorat căutărilor în domeniul perspectivei aeriene. Paleta frumoasă și pură se bazează pe o largă folosire a nuanțelor de verde, portocaliu, albastru, roz, vișiniu, alb, violet, galben, gri-perle care dau naștere la combinații cromatice de mare efect. Străduindu-se să-și îmbogățească paleta, Avanzo recurge, în redarea veșmintelor, la culori strălucitoare realizînd contraste îndrăznețe de albastru și roz; de verde și roșu cărămiziu, de roz și verde, de gri și galben. Aceasta introduce o mare varietate infinită în comparație cu coloritul auster și reținut al toscanilor.

Creația lui Altichiero și a lui Avanzo reprezintă una din culmile picturii nu numai din nordul Italiei, ci și a artei trecentiste în general. În ea își află încununare acea linie de dezvoltare al cărei punct de pornire îl constituiau lucrările lui Tommaso da Modena. Creația maeștrilor din Verona pregătește în mod nemijlocit terenul pentru Pisanello care se manifestă ca un succesor direct al lui Altichiero și al lui Avanzo. Ea intră ca o parte componentă organică în curentul goticului „internațional”, dizolvîndu-se în acea frenetică stilizare gotică care le mai era încă necunoscută lui Altichiero și lui Avanzo. Aceștia studiaseră cu atenție frescele din Cappella dell'Arena, de unde au tras multe învățăminte. Anume de la Giotto 140

(și nu de la Giusto, cum crede Longhi) au împrumutat Altichiero și Avanzo caracterul tectonic al figurilor ce stau solid pe picioare, sintetismul siluetelor și unele feluri de drapaj. Tot Giotto i-a ajutat pe cei doi să-și simplifice compozițiile. Interesul pentru detalii a continuat să domine percepția lor artistică, lipsită de capacitatea de sinteză. Pentru noi astăzi, cei doi sînt pictorii cei mai „factologi” și mai „documentariști” din trecento dar nu și cei mai mari. Iată de ce linia lor duce nu atît către Masaccio cît spre Pisanello.

Întreaga artă veroneză de la sfîrșitul secolului al XIV-lea se află sub semnul puternicelor influențe exercitate de Altichiero și de Avanzo. Lor li se alătură direct și Jacopo da Verona (menționat între 1388—1442, pl. 197)³⁷⁸, și Martino da Verona (m. 1412)³⁷⁹, și chiar Stefano da Verona, însuși, (c. 1375 — post 1438). Dar opera acestuia din urmă se leagă deja de o nouă etapă de dezvoltare cînd pictura veroneză se inspiră din arta germană și cînd la Verona învinge goticul internațional care, către sfîrșitul secolului al XIV-lea, a prins rădăcini adînci mai cu seamă în Italia de nord.

Dintre școlile din nordul Italiei, în trecento, se cuvine să ne oprim și asupra școlilor din Veneția, Padova și Milano. Deși niciuna dintre acestea n-a promovat artiști de importanța lui Tommaso da Modena, a lui Altichiero și a lui Avanzo, totuși fiecare dintre ele a venit cu o serie de soluții originale, ceea ce asigură acestor școli un loc aparte în istoria picturii din trecento.

Veneția care a gravitat totdeauna spre Bizanț, a rămas și în secolul al XIV-lea credincioasă vechilor preferințe³⁸⁰. Pictura bizantină îi atrăgea pe venețieni prin aerul solemn și maiestuos al formei, prin somptuozitate. În niciun alt oraș al Italiei țesăturile, emailurile, icoanele și mozaicurile, ca și motivele decorative de proveniență bizantină nu se bucurau de atîta succes ca la Veneția. „Regina Adriaticii” dorind să-și înconjoare puterea cu aureola gloriei și măreției a preluat bucuroasă de la „romei” ceremonialul lor de curte, iar odată cu

el, și estetica lor rafinată. Această estetică avea pentru venețieni un farmec irezistibil nu numai în secolul al XIV-lea ci și mai târziu. Ei au știut să-și însușească în mod organic această estetică, dându-i o interpretare absolut originală. Atenuându-i elementul transcendent, ei au reținut elementele hedoniste care răspundeau propriilor lor căutări creatoare și care i-au ajutat să devină mari coloristi.

Cei care au transplatat arta bizantină la Veneția au fost, fără îndoială, mozaicarii greci care au lucrat la împodobirea catedralei San Marco încă din secolul al XII-lea. Atelierele acestora incluzând și maeștri constantinopolitani au rupt, cu timpul, legătura cu capitala Imperiului bizantin și au început să ducă o viață mai liberă și mai independentă. Atrăgând pe scară largă forțele locale, ei au pășit pe drumul romanizării radicale a formelor bizantine tradiționale care și-au pierdut treptat, pe solul Veneției, caracterul lor abstract. Din colaborarea grecilor cu venețienii, a luat ființă acea variantă a manierei grecești (*maniera greaca*) care a căpătat cea mai mare dezvoltare nu în secolul al XIII-lea, ca în orașele toscane, ci în prima jumătate a secolului al XIV-lea. Punctul de pornire al acestei variante îl constituie arta paleologă târzie care a determinat genul aparte al artei venețiene — mai picturală și mai degajată. Ecouri ale stilului paleolog sînt ușor de constatat atît în mozaicurile Baptisteriului San Marco (1342—1354) și în capela San Isidoro (c. 1355), cît și în grupul unor icoane apropiate stilistic, cum sînt: *Răstignirea* din colecția Stoclet din Bruxelles; *Răstignirea* din Muzeul Correr și cea din biserica San Marcuola din Veneția; *Sf. Erasm* și *Sf. Ioan* din Palazzo Venezia din Roma ș.a. care au fost executate probabil de aceleași ateliere care executau și mozaicurile³⁶¹. Această artă puternic bizantinizată era mai puțin originală, ca spirit, fiind o artă de compromis. Trăsăturile italiene suprapuse mecanic peste fondul bizantin nu sînt în stare să schimbe radical mijloacele tradiționale de expresie, drept care toate aceste opere produc o impresie

dublă: uneori elementele occidentale și cele bizantine se îmbină atât de artificial și de neorganic încât lucrările respective par a fi produse ale unei culturi picturale în declin, care și-a trăit traiul.

O adiere proaspătă a introdus în această direcție bizantinizantă Maestro Paolo Veneziano (menționat între anii 1323—1358) care poate fi considerat întemeietorul întregii școli venețiene de pictură³⁸². La acest maestru care trebuie să fi cunoscut operele aparținând stilului paleolog târziu (mai ales icoanele) — întâlnim o asimilare cu adevărat creatoare a moștenirii bizantine. Dar, spre deosebire de mozaicarii venețieni contemporani, el nu a împrumutat prea multe trăsături iconografice disparate sau procedee tehnice, dar s-a pătruns profund de spiritul acestora. El a intuit farmecul neoelenismului în toată prospețimea lui inițială și a fost în stare să îmbine acest neoelenism cu inovațiile gotice care, către sfârșitul secolului al XIV-lea, pătrundeau cu rapiditate în arta venețiană.

Paolo Veneziano conducea un mare atelier. Împreună cu el lucrau fratele său Marco și feciorii săi Luca, Giovanni și Marco(?). Toate lucrările erau executate de acest atelier, fără îndoială, după principiul breslelor, lucru atestat și de faptul că pe multe icoane, alături de numele lui Paolo, figurează, de asemenea, numele fiilor săi (Luca și Giovanni pe icoana cu *Incoronarea Mariei* din 1358, aflată în colecția Frick din New York, și numai al lui Giovanni pe pictura coronamentului așa-zisei Pala d'Oro din Catedrala San Marco, din anul 1345). În afară de aceste lucrări ne-au mai parvenit încă două icoane semnate de Paolo (polipticul din 1333 în Galeria din Vicenza, și *Madona* din anul 1347, în Carpineta). Pe baza lucrărilor semnate, cu atelierul lui Paolo au mai fost puse în legătură o serie de tablouri dintre care majoritatea sînt datate [(*Incoronarea Mariei* din colecția Zotto din Veneția, 1323; luneta de la mormîntul dogelui Francesco Dandolo, în biserica Santa Maria della Salute, în Veneția, 143 1339 (il. 198), polipticul din San Martino, în

Chioggia, 1349; *Madona* de la Luvru și figurile de sfinți care o flancau, aflate acum la Ajaccio și la Toulouse, 1353; polipticul din Academia din Veneția și o *Incoronare a Mariei* care constituie cîndva partea acestuia, aflată acum la Brera din Milano; polipticurile din San Giacomo Maggiore din Bologna și din Muzeul Correr din Veneția, din catedrala de la Pirano, din Pinacoteca San Severino ș.a.]. Sandberg-Vavală a reușit să reconstituie atît de convingător drumul creației lui Paolo încît povestea cu așa-numitul Maestru al icoanei de altar din Pirano a căzut de la sine, lucrările ce-i erau atribuite revenindu-i lui Paolo. Astfel, cercul operelor create în atelierul lui Paolo, fie cu participarea sa directă, fie sub supravegherea sa, a fost încheiat în mod logic.

Linia urmată de Paolo Veneziano poate fi caracterizată ca un drum al autenticei goticizări a formelor paleologe împrumutate de maestru de la Bizanț. Figurile lui ușoare, zvelte, influențate de canonul bizantin, devin odată cu trecerea anilor, tot mai elansate; fizionomiile cu sistemul, luminile lor caracteristice și cu umbrele lor verzui care amintesc atît de bine de „sankir-ul“ iconarilor greci și rusești dobîndesc, treptat, o expresivitate tipic gotică a formelor; faldurile veșmintelor tratate totdeauna plat, iar uneori trasate, ca în icoanele bizantine, cu striuri aurii, devin cu vremea mai molatice și mai ondulate. Maestrul renunță la imaginile istoriate marginal, cum se obișnuia în icoanele bizantine și ducentiste, înlocuind aceste forme tradiționale prin polipticul gotic cu arce treflate. El folosește pe scară largă motive iconografice gotice neîntîlnite în arta bizantină (*Incoronarea Mariei* — coroana pe capul Maicii Domnului, pînza din spatele tronului ținută de îngeri, ș.a.). Alături de aceste motive gotice, el continuă să folosească și scheme iconografice pur bizantine, (în această privință, deosebit de elocvente sînt tipurile de sfinți, de plidă, sf. Gheorghe; imaginea lui „*Cristos aheiropoet*“ zugrăvită în icoana din colecția Harris din Londra; imaginea Mariei căzută în leșin ș.a.).

Artă puternic bizantinizată a lui Paolo Veneziano reprezintă aproape un anacronism istoric, dacă avem în vedere că ea a luat naștere într-un oraș față de care Cappella dell'Arena se afla la cu o deosebită meticulozitate. În toate acestea se neșiano a trecut, indiferent pe lângă creația lui Giotto. El n-a învățat niciodată să gândească în spațiu. Când redă interioare (v. două scene din *viata sf. Nicolae*, în colecția Contini din Florența), el încearca să preia de la Giotto construcțiile tridimensionale în spațiu. Dar nu izbuteste pentru că aplatizează în fel și chip interioarele în care cea de-a treia dimensiune este slab exprimată. Paolo Veneziano era pasionat, în pictură, mai ales de siluetă și de pata de culoare. El știa să obțină din siluetele figurilor sale prelungi și elegante cele mai fine efecte picturale, îi plăcea să obțină combinații sonore de culoare, recurgea bucuros la ornamentul somptuos de aur, îi plăceau mătăsurile și brocartul ale căror motive decorative le reproducea cu o deosebită meticulozitate. În toate acestea se manifestă gustul lui pur venețian, apetența pur venețiană pentru spectacolul bogat, foarte colorat. El trebuie să fi pretuit în mod deosebit elementul decorativ în artă și poate tocmai din această pricină creația lui a servit ca punct de pornire pentru pictorii trecentiști tîrziu ai Venetiei.

Din atelierul lui Paolo s-au format doi maeștri: Lorenzo Veneziano (menționat în 1356 pînă în 1372)³⁸³ și Maestro Stefano (menționat între 1369—1385)³⁸⁴. Ambii merg pe urmele dascălului lor, dar modifică maniera acestuia în direcția unei și mai pronunțate goticizări. Lorenzo Veneziano, care, în afara de Venetia, a mai lucrat la Bologna și, probabil, la Padova, a suferit indirect și influența lui Tommaso da Modena. Într-un poliptic al său, semnat și datat 1357, aflat la Academia din Venetia și avînd în partea centrală imaginea *Bunei Vestiri*, el redă figurile în așa fel încît ele le mai amintesc pe cele aplatizate ale lui Paolo. Dar formele se deosebesc, la Lorenzo, printr-un volum mai accentuat: elementele „trecentiste” au devenit aici mai pronunțate, pe seama

atenuării celor bizantine. Veșmintele formează falduri capricioase subordonându-se unui ritm pur gotic. Mult mai arhaic se prezintă Lorenzo în polipticul datat 1366 și aflat în catedrala din Vicenza. Ca și lui Paolo, lui Lorenzo îi place să împodobească veșmintele Madonelor cu un bogat ornament aurit care creează impresia unei eleganțe deosebite (*Madona cu sf. Ecaterina și cu îngeri*, la Academia din Veneția, 1359; *Madona* din Pinacoteca din Padova, 1361; *Madona* de la Luvru, 1372). Lucrările mai târzii ale lui Lorenzo [*Buna Vestire* cu figurile a patru sfinți plasați pe flancuri, la Academia venețiană, 1371 (pl. 199); *Sf. Petru și Sf. Pavel*, aflate în același loc, 1371; pe polipticul dezmembrat, din anul 1370 (1369) a cărui parte centrală înfățișându-l pe *Cristos care-i înmânează cheile apostolului Petru* se află în Muzeul Correr din Veneția, în timp ce voleții laterali înfățișând patru sfinți și predelele înfățișând cinci scene din viața sf. Petru se păstrează în Muzeul din Berlin] îl caracterizează ca un maestru angajat pe drumul italianizării radicale a acelor forme bizantine pe care le moștenise de la Paolo. Semnificativ este, însă, faptul că și în această operă, Lorenzo folosește și în redarea veșmintelor unor figuri striuri aurii. Perseverând în maniera de a trata imaginea ca pe o icoană, el își construiește compozițiile cu figuri atât de aplatizate încât pe fundalul picturii italiene contemporane, arta lui ne apare oarceum vetustă.

Maestro Stefano, care s-a format, de asemenea, în atelierul lui Paolo, trebuie să fi cunoscut bine lucrările lui Lorenzo pe care le-a imitat. În *Madonele* sale [cea din Muzeul Correr din Veneția, 1369; compoziția cu semifiguri, tot acolo, anii '70; cea din biserica San Zaccaria, în Veneția, 1385 (figura Mariei flancată de sf. Vlasie și de sf. Martin); cea din colecția Lasaroni din Paris, ante 1385], Stefano merge pe urmele dascălilor săi, aducând prea puține contribuții la tratarea acestei teme. El doar subliniază mai apăsător trăsăturile de gen, fapt datorită căruia dispare legătura cu interpretarea bizantină foarte severă a acestei ima- 146

gini. În *Incoronarea Mariei*, din 1381, aflată în Academia din Veneția, montată într-un poliptic al lui Maestru Paolo, Stefano încearcă să realizeze o compoziție mai spațiată. Dar tronul este dezvoltat nu atât în adâncime cât și pe verticală și aceasta dovedește clar că bazele gândirii în spațiu n-au fost niciodată însușite de artiștii trecentiști ai Veneției.

Artiști cum au fost Căterino (menționat între 1362—1382) și Donato (menționat între 1344—1382)³⁸⁵, care au lucrat împreună sau ca Iacobello da Bonomo (menționat între 1384—1385)³⁸⁶ și Iacobello Alberegno (m. 1397)³⁸⁷ sunt epigoni tipici care se hrănesc cu firimituri de la masa lui Lorenzo Veneziano a cărui artă ei o vulgărizează și o bagatelizează. Face întrucâtva excepție creația lui Giovanni da Bologna (menționat între 1359—1389)³⁸⁸. Deși era originar din Bologna unde a început să lucreze probabil sub conducerea lui Lorenzo, el este legat atât de strâns de școala venețiană, ca înclinații și gusturi, încât este imposibil ca opera lui să fie privită în afara picturii venețiene. Ajungând la Veneția (prezența lui aici este confirmată documentar în anii 1377 și 1383), Giovanni a făcut pasiune pentru operele lui Paolo al cărui neoelenism trebuie să-l fi impresionat în chip deosebit. În *Sf. Cristofor* al său din Pinacoteca padovană (1377) și în *Madona cu sfinți* din Academia venețiană, se simt ecouri ale artei lui Vitale da Bologna. În schimb, în *Madona cu îngeri* de la Brera din Milano, în micul triptic de la National Gallery din Londra și într-o icoană din Muzeul Correr din Veneția, înfățișându-se sfinții Iulian, Marcu, Bartolomeu, Gabriel, Ursula și Lucia, precum și trei scene din viața sf. Nicolae, Giovanni este atât de impregnat de idealurile esteticii venețiene, încât lucrările lui puteau trece drept opere ale unui maestru venețian.

Creația lui Niccolò di Pietro (menționat între 1394—1430) este situată deja la hotarul secolelor XIV și XV³⁸⁹. Ea anunță apropierea unei noi epoci. Cine a fost dascălul lui Niccolò di Pietro, nu putem ști cu precizie. Se poate ca el să fi în-

văţat cu Maestro Stefano. A cunoscut, fără îndoială, lucrările lui Giovanni da Bologna, pe ale lui Lorenzo Veneziano şi pe ale lui Tommaso da Modena. În operele lui semnate [*Madona* din Academia veneţiană (1394; il. 200) şi *Răstignirea* din Verucchia (1404)], Niccolò se menţine la modul pur trecentist de a construi formele. În *Madona* frapează tipul fizionomic nu tocmai italian şi care aminteşte pe departe tipurile germane. Aceste puncte de contact cu arta nordică sînt şi mai evidente în *Încoronarea Mariei* din Museo Civico din Rovigo şi mai ales în două lucrări tîrzii: *Sf. Laurenţiu* din Academia veneţiană şi *sf. Ursula cu fecioarele* de la Metropolitan Museum din New York. La vederea acestor lucrări, ne amintim de imaginile picturii cehe şi a celei de pe Rin, Niccolò di Pietro fiind, probabil, primul pictor veneţian care a cunoscut de aproape arta germană. Este adevărat, el a rămas în afara curentului gotic internaţional care a triumfat şi la Veneţia la începutul secolului al XV-lea. Cu toate acestea, o serie de goticisme, ce se întîlnesc în lucrările lui tîrzii, atestă fără echivoc faptul că noua mişcare a găsit totuşi un oarecare ecou în creaţia artistului, care în mod logic a încheiat pleiada pictorilor trecentişti ai Veneţiei.

Printre şcolile de pictură din secolul al XIV-lea, cea veneţiană era una dintre cele mai conservatoare. Nicaieri tradiţiile bizantine n-au dăinuit cu atîta înverşunare ca în oraşul lagunelor şi aici reforma lui Giotto n-a trezit aproape nici un ecou. Această înapoiere a picturii trecentiste veneţiene s-a datorat caracterului conservator al ideologiei patriciatului. Tot aici mai trebuie căutată şi cauza ataşării extrem de tîrzii a Veneţiei la mişcarea renascentistă. Toată prima jumătate a secolului al XV-lea a fost martorul luptei dintre curentul gotic şi cel bizantinizant şi abia odată cu afirmarea lui Giovanni Bellini, doctrina medievală cedează în faţa curentului renascentist.

Printr-un caracter mai înaintat se distinge şcoala de pictură din Padova. Chiar dacă s-a dezvoltat sub semnul unor puternice influenţe vene-

ține, ea n-a rămas indiferentă la moștenirea lui Giotto care a jucat un rol însemnat în emanciparea majorității artiștilor padovani.

Primul pictor padovan original a fost Guariento di Arpo (menționat din 1338 pînă în 1368)³⁹⁰. În creația lui se împletesc în mod original tradițiile giotteschi și cele venețiene. El a fost pictorul oficial de la curtea cîrmuitorilor Padovei din familia Carrara, al căror palat l-a împodobit cu fresce reprezentînd pe *Cei doisprezece cezari și scene din viața lor*; se poate ca tot lui să-i fi aparținut și frescele din sala în care era înfățișată istoria Thebei. Tematica antică nu trebuie să ne inducă în eroare cu privire la locul lui Guariento în istoria picturii. El a fost un artist destul de conservator cu o contribuție modestă la arta din Trecento.

Dintre lucrările timpurii ale lui Guariento se cuvin menționate fragmentele de frescă ale capetei din Palazzo del Capitano del Popolo, păstrate acum în Galeria din Padova (il. 201). În aceste fragmente se mai simte încă dependența lui Guariento de Maestro Paolo, fapt atestat de tipologia Madonei și de figurile puternic bizantinizante ale arhanghelilor. Nu mai puțin evidentă apare și legătura lui Guariento cu pictura venețiană în marele poliptic din fosta colecție Czernin din Viena, datat 1344. Partea centrală a acestui poliptic, în care este înfățișată *Incoronarea Mariei* este influențată evident de modelele venețiene în timp ce în scenele din viața lui Cristos, redate pe voleti, își spune cuvîntul studierea atentă a frescelor lui Giotto din Cappella dell'Arena. O mare înrudire cu operele lui Giotto trădează *Răstignirea* de la Muzeul din Bassano, singura lucrare semnată. În picturile murale ale corului din Biserica degli Eremitani din Padova (scene din viața lui Cristos, a sfinților Filip, Iacob și Augustin, imaginile monocrome ale „Patimilor”, cele șapte planete simbolizînd șapte vîrste ale omului, Cristos și apostolii de pe boltă), realizate cel mai probabil în anii '60, Guariento recurge deja la stilizarea gotică elegantă a faldurilor. Starea precară a ma-

149

rității frescelor pictate în secolul al XIV-lea face dificilă diferențierea picturilor executate de maestrul însuși de cele ale discipolilor care l-au ajutat, printre aceștia numărându-se și Semitecolo. Cea mai reușită parte a acestui ansamblu decorativ (frescele monocrome din absidă) poate fi atribuită lui Guariento însuși. Cea mai târzie lucrare a maestrului este marea compoziție monumentală *Incoronarea Mariei* ce împodobește încăperea alăturată Sălii Marelui Consiliu din Palatul Dogilor. Executată în anii 1365—1368, această frescă ne-a parvenit pe jumătate distrusă. Construcția strict simetrică a compoziției, desfășurarea ei în plan bidimensional, asemenea unei tapiserii grandioase, arată cât de bine a știut Guariento să se adapteze la gustul venețienilor. El a putut să facă asta cu atât mai ușor cu cât totdeauna a simpatizat cu estetica venețiană ale cărei baze și le-a însușit studiind lucrările lui Maestro Paolo și pe ale artiștilor din cercul acestuia.

Indatorat mult Veneției a fost și Niccolò Nicoletto Semitecolo (menționat între anii 1353 și 1370) care s-a format, probabil, la școala lui Guariento³⁹¹. Prezența lui în orașul lagunelor este atestată de documente din anii 1353 și 1370. Lucrările lui timpurii (*Madona* din colecția Van Marle din Perugia) pictată probabil la Veneția în 1353, și *Incoronarea Mariei* din anul 1355 din colecția Thyssen din Lugano) se află sub semnul unor puternice influențe venețiene. În cele șapte tablouri semnate și datate 1367, din Biblioteca Capitolare din Padova (*Madona di Umiltà*, Sf. Treime, patru scene din viața Sf. Sebastian), Semitecolo ne apare într-o lumină nouă, ca un maestru mai puțin venețian și, prin urmare, mai emancipat. Bogatele fundaluri arhitectonice, compozițiile cu multe figuri foarte animate, situațiile caracteristice surprinse cu multă acuitate — toate acestea atestă că și Semitecolo, asemenea lui Guariento, s-a apropiat mult, în ultimii ani ai vieții, de arta „continentală”. Probabil că el a mai împrumutat câte ceva de la Tommaso da Modena, așa cum multe sugestii trebuie să-i fi dat și picturile murale din Cappella dell'Arena.³⁹⁰

Dar și în aceste lucrări el păstrează strălucirea venețiană a coloritului, ceea ce ne duce cu gândul la paleta luminoasă a lui Maestropaulo.

Cel mai însemnat pictor padovian din trecento — Giusto di Menabuo (menționat între 1363—1382, în. ante 1397) — ocupă un loc cu totul aparte³⁹². Artă lui de o forță primară este atât de depărtată de rafinamentul gotic, încât este receptată ca variantă cea mai „romanică” a picturii trecentiste. Deși Giusto i-a fost mult redevabil lui Giotto și emulilor apropiați ai acestuia, el este mai arhaic în ceea ce privește modul de a recepta realitatea vie. În figurile lui greoaie, masive, îmbrăcate în istrate simple tratate sintetic există atât de mult din stereometrismul romanic al formei și din immobilismul artei romanice încât faptul i-a dat motive lui Longhi să caracterizeze arta acestui maestru ca pe o „culme clasică” în istoria stilului romanic din Italia.

Tatăl lui Giusto era originar din Florența. De aici nu trebuie, însă, să tragem concluzia că Giusto și-a trăit tinerețea în Toscana, în anturajul lui Maso și al lui Stefano Fiorentino (ipoteză lui Longhi). Cu arta lui Giotto și cu școala acestuia artistul ar fi putut prea bine să facă cunoștință și în nordul Italiei. Știm că Giotto a lucrat în ultimii ani ai vieții pentru familia Visconti și că la Milano a activat și Stefano. Iar dacă, într-adevăr, lui Giusto îi aparțin picturile din cupola bisericii din Viboldone, realizate în 1349, și atribuite lui de Longhi, ca artist el trebuie să se fi format în Lombardia. În sprijinul acestei ipoteze pledează și cea mai timpurie dintre lucrările sale ce ne-au parvenit — *Madona cu sfinți* din colecția Schiff din Pisa, datată 1363 și prezentând semne clare ale influenței exercitate asupra autorului de către Giovanni da Milano. Tot în nordul Italiei, adică în Arqua a fost realizată încă o pictură a lui Giusto — tripticul din 1367 aflat la National Gallery din Londra.

Până în anul 1376, artistul a avut cetățenia orașului Padova. El s-a bucurat aici de protecția bogatei familii Carrara, ocupând, probabil, func-

ția de pictor de curte deținută pînă atunci de Guariento care tocmai murise. Începînd cu anii '70 (dacă nu cumva mai devreme) activitatea artistului a decurs la Padova (așa cum crede Moschetti, acel Giusto menționat în listele artiștilor florentini pe anul 1387, nu poate fi identificat cu artistul care ne interesează). Aici, el a devenit cîrînd o figură centrală, realizînd o serie de mari cicluri de fresce în care alegoria medievală și simbolismul Evului Mediu ne apar ca un factor determinant pentru întreaga concepție artistică.

Că Giusto s-a format în spiritul tradițiilor din nordul Italiei, o atestă o serie de trăsături ce-l caracterizează stilul, (interesul pentru peisaj și pentru fundalurile arhitecturale complexe, preferința pentru episoadele secundare cu caracter de gen, interesul pentru caracteristic, supraîncărcarea cu figuri a compozițiilor care sînt lipsite de claritatea toscană și nu permit să fie cuprinse dintr-o dată cu privirea). Dar toate aceste trăsături specifice nordului italian sînt adaptate de Giusto la fondul giottesco, ele devenind atît de „primitive” încît principiile protorenascentiste moștenite de la Giotto se topesc în maniera romanică de interpretare a formei. În această privință, Giusto poate fi considerat un arhaic. Dar acest arhaic este atît de sincer și de consecvent încît în întoarcerea către trecut nu există nimic care să semene a declin și a manierism. În orice caz, Giusto este o natură incomparabil mai integră decît epigonii rafinați ai goticului care n-aveau nici pe departe prospețimea de sentiment a artistului padovan. Iar dacă demersul lui Giusto ni se pare uneori cam grosolan și frust, explicația trebuie căutată în caracterul neobișnuit al imaginilor sale ce ies cu totul din cadrul elegant al artei goticizante din a doua jumătate a secolului al XIV-lea.

Frescele capelei Cortelieri din biserica degli Eremitani din Padova, înfățișînd artele liberale și viciile cu reprezentanții lor cei mai caracteristici, precum și pe militanții de frunte ai ordinului augustin, nu ne-au parvenit (s-au păstrat doar cîteva fragmente). Acest ansamblu decorativ, exe- 152

curat în jurul anului 1370, a fost descris de către Schedel și de Marc-Antonio Michiel. Din descrierile celor doi rezultă că Giusto a creat aici o alegorie foarte savantă, pătrunsă de spirit scolastic. Nu întâmplător, artistul a folosit versurile lui Bartolomeo di Bartoli ce aparțin acelei categorii a poeziei didactice care a rămas în afara noilor influențe umaniste. Și tot acest element simbolico-alegoric stă la baza picturilor murale ale lui Giusto din Baptisteriul padovan, care constituie principala sursă pentru studierea creației acestui artist (il. 202—204).

Frescele Baptisteriului din Padova, terminate în 1376, au fost realizate din porunca soției lui Carrara — Fina Buzzacarina. Denaturate mult în urma operațiilor de restaurare, frescele acoperă toți pereții și cupola, fiind compartimentate în registre plasate unul deasupra altuia (scene din viața lui Cristos, a Mariei și a lui Ioan Botezătorul, scene din Apocalips precum și portretul donatoarei). În absidă este redat Cristos în glorie ținând un miel pe genunchi. Cupola este decorată cu o mulțime de scene biblice începând cu istoria facerii lumii și cu figura-bust a lui Cristos-Pantocrator înconjurat de o teorie de sfinți și de îngeri, sub figura lui Cristos fiind redată figura Maicii domnului în chip de Orantă, învăluită într-un veșmînt luminos. În sfîrșit, pe pandantivi, sînt redată imaginile evangheliștilor. Acest grandios ansamblu iconografic, unul dintre cele mai vaste în toată arta trecentistă, frapază de la prima vedere prin conservatorismul iconografic, apropiat de vechile tradiții medievale. Dar și mai izbitor este arhaismul gândirii artistice a lui Giusto care a trecut indiferent pe lîngă inovațiile gotice. Deși a folosit bogate fundaluri arhitecturale și peisagistice, el simplifică atît de mult formele, le dă atît de stereometric, încît ele se transformă într-un fel de ideograme. La toate acestea se adaugă o oarecare rigiditate căutată a figurilor conturate din linii simple, sintetice. Compozițiile foarte statice se remarcă printr-un accentuat caracter monumental.

153 Prin aceste mijloace Giusto ajunge la o solemn-

tate maiestuoasă, ce constituie un caz aparte în arta din trecento, neavînd egal decît în decorațiile portalurilor romantice și în mozaicurile bizantine.

Ultimul mare ansamblu decorativ al lui Giusto îl formează frescele capelei lui Beato Luca Belludi în Santo din Pisa, terminate în anul 1382. Aici, artistul a înfățișat scene din viața apostolilor Filip și Iacob. Scoase nu de mult la lumină de substratul unor repictări tîrzii, aceste fresce rețin atenția prin bogatele fundaluri arhitecturale și peisagistice, și prin complexitatea compozițiilor cu multe personaje. Dar și aici, Giusto rămîne fidel sînei, el nu renunță la acea construire abstractă a formelor pe care a folosit-o în picturile Baptisteriului.

În timp ce Van Marle și Fiocco văd în Giusto un maestru aflat sub influența puternică a lui Altichiero, Longhi consideră, dimpotrivă, că Altichiero și Avanzo au suferit influența artei lui Giusto. Împotriva opiniei acestor cercetători pledează categoric deosebirea radicală dintre temperamentele pictorilor veronezi, pe de o parte, și Giusto pe de altă. Primii doi artiști au pornit de la individual, de la portret, în timp ce al treilea porcede de la tipic; cei doi au cultivat forma amănunțită, în timp ce al treilea cultivă forma amplă, generalizată; cei doi lucrau „la nivelul veacului”, în timp ce al treilea refuză cu încăpăținare să meargă în pas cu vremea, amintindu-și, probabil, cu nostalgie despre secolele de înflorire a stilului romantic; în sfîrșit, pe cînd cei doi erau adepții unui „realism empiric”, al treilea trebuie să fi văzut în acesta o manifestare a declinului, ostil nu numai gustului său, ci și întregii lui concepții despre lume. Pe fundalul artei italiene din trecento, creația lui Giusto lasă impresia unui anacronism. Dar ea este interesantă ca mărturie a varietății neobișnuite a curentelor artistice din secolul al XIV-lea, în cadrul cărora ne întîlnim cu soluții atît de insolite încît ele uimesc, chiar și pe cercetătorii cei mai versați. Iar arta pur romanică în spirit a lui Giusto 154

este tocmai una dintre marile surprize din istoria picturii trecentiste.

Oarecum separat de celelalte școli artistice din trecento s-a dezvoltat arta din Lombardia. Mult timp, aceasta s-a ținut aproape de tradițiile ducento-ului, pînă cînd acestea au cedat locul — la jumătatea secolului al XIV-lea — unui mod mai evoluat de a construi forma, elaborat sub influența lui Giotto. Din acest curent provine Giovanni da Milano — poate singurul mare pictor lombard din trecento.

Giovanni da Milano (menționat între anii 1346 și 1369)³⁹³ a ajuns la Florența nu mai tîrziu de 1350 cînd numele lui apare într-un document florentin. Activitatea lui a decurs în special la Florența unde a obținut cetățenia în anul 1366. Cu trei ani mai tîrziu, îl întîlnim la Roma. Aici a pictat, din porunca papei Urban V, palatul Vaticanului. Deși numele lui nu este întîlnit în niciun document lombard, avem toate motivele să credem că el era pe deplin format ca artist încă înainte de sosirea la Florența. La Milano a lucrat în ultimii ani ai vieții Giotto și tot la Milano, dacă e să-l credem pe Vasari, a activat și Stefano. Evident, Giovanni a avut posibilitatea să cunoască de aproape tradiția giottescă în Lombardia. Chiar dacă n-a suferit, cum crede Longhi, influența lui Giusto, creația lui s-a dezvoltat totuși în aceleași direcții. În Nordul Italiei, Giovanni trebuie să se fi familiarizat și cu tendințele mai noi ale lui Vitale da Bologna și Tommaso da Modena. Ajungînd la Florența, Giovanni a adus un spirit nou. Dintre artiștii locali, el a fost atras probabil mai mult de Giottino și Nardo di Cione. Pe această bază complexă s-a format stilul lui Giovanni da Milano care ocupă în cadrul picturii florentine un loc cu totul aparte.

Principala sa lucrare este pictura murală a capelei Rinuccini din biserica florentină Santa Croce (1365, il. 205—207). Maestrului însuși îi pot fi atribuite numai frescele de pe boltă (Cristos și cei patru profeți), cele de pe arcul de la intrare (busturile celor doisprezece apostoli), de pe re-

gistrul superior al peretelui stâng (*Alungarea lui Ioachim din templu, Întâlnirea lui Ioachim cu Ana, Nașterea Maicii Domnului*), din partea superioară a peretelui drept (*Ospățul în casa fariseului Simon, Cristos la Martha și la Maria, Învierea lui Lazăr*). În aceste fresce, Giovanni imaginează construcții în spațiu clare, figuri tratate plastic, elaborate cu ajutorul unor gradații argintii succesive ce marchează trecerea de la umbră la lumină. Desenator excelent, el sugerează la perfecție reliefurile corpului și drapajele, alternând ritmic porțiunile luminate cu cele întunecate. Asemenea tuturor nordicilor, el știe să facă amuzantă povestirea pe care o ilustrează, s-o îmbibe cu o mulțime de detalii de gen. Înteresează costumele, de cele mai diverse croiuri, riatura, moartă, mobilierul interioarelor, complexele arhitecturale, cât mai savante. Artă lui pătrunsă de spirit laic pune accentul, într-o scenă religioasă, pe elementele de gen, drept care scena respectivă apare ca un episod luat din viața contemporană a artistului. Dar Giovanni nu știe să dramatizeze aceste episoade. Caracterizarea psihologică n-a fost niciodată latura forte a creației sale. În situațiile pe care le imortalizează, există totdeauna ceva încrămenit, rigid, dur. Chipurile uniforme și placide ale personajelor ascund parcă sub o mască universul lor de simțiri și în general figurile lui sînt lipsite de suplete. Amplasate în rînd, juxtapuse, ele produc uneori o impresie dezolantă. Și totuși, imaginile cele mai reușite ale lui Giovanni sînt pictate cu atîtă meticulozitate, cu o lașemenie subtilă înțelegere a structurii și a suprafeței obiectului încît trebuie să-i acordăm un loc de seamă în istoria picturii trecentiste.

La fel de solid și de impasabil se manifestă Giovanni și în lucrările de șevalet. Unele dintre acestea (ca de pildă, *Pietă* dintr-o colecție pariziană, micul altar portativ din Palazzo Venezia de la Roma, polipticul semnat din Galeria Prato) aparțin perioadei anterioare realizării picturilor din biserică. Santa Croce, baltile (*Pietă*, semnată și datată 1365, din Academia florentină; luneta în 156

făcând o *Madonă* cu doi donatori, de la Metropolitan Museum din New York, il. 208) și contemporane cu acestea, o a treia categorie (fragmentul polipticului din Ognissanti de la Uffizi, pinacurile cu imaginea Mariei, a lui Dumnezeu tatăl și a lui Ioan Botezătorul, de la National Gallery din Londra) aparțin deja celei de-a doua jumătăți a anilor '60. Dacă în grupul de lucrări mai timpurii, executate într-o manieră mai suplă, se simte puternic influența lui Giotto și a lui Nardo, prin ale cărui opere Giovanni da Milano a venit în contact cu tradițiile sieneze, în schimb, în *Pietà* din Academia florentină, apare precizia formei, specifică frescelor sale, obținută prin gradații tonale de griuri. În tablourile târzii, artistul plătește tribut stilizării gotice, care se face simțită deosebit de clar în tratarea faldurilor din pictura pinacurilor de la Londra. Dar în ciuda acestor deosebiri dintre stilul lucrărilor timpurii și al celor târzii, Giovanni își rămâne totdeauna fidel și își nel înfațesează situații calme, oarecum încrămenite, recurgând totdeauna la juxtapunerea atât de îndrăgita a figurilor care sînt amplasate de obicei pe diagonală. El reproduce excelent suprafața obiectelor și a carnației, folosind cele mai fine treceri de la lumină la umbră, acestea căpătînd, în lucrările cele mai reușite, o delicată nuanță argintie.

Fără îndoială, Berenson îl supraestimează pe Giovanni da Milano cînd îl caracterizează ca pe „unul dintre marii maeștri ai trecento-ului”. În ciuda plasticității imaginilor sale care-i impune atât de mult lui Berenson cu adevăratul său cult pentru „tactile values”, Giovanni n-a fost un mare pictor. El n-are destul temperament și subtilitate. Ceea ce nu l-a împiedicat totuși să exercite o puternică influență atât asupra artiștilor lombarzi, cît și asupra celor florentini, în special a lui Masolino care va avut totdeauna slăbiciune pentru arta din nordul Italiei.

Pictura lombardă din a doua jumătate a secolului al XIV-lea este interesantă nu atât prin

niatura de carte³⁹⁴. Aceasta s-a bucurat de sprijinul familiei Visconti care a colecționat asiduu manuscritele miniaturate. Tocmai miniatura avea să devină în Lombardia arta conducătoare. Și tocmai în miniatură a triumfat aici pentru prima dată curentul goticului internațional a cărui înflorire coincide, în nordul Italiei, cu prima jumătate a secolului al XV-lea.

În virtutea situației sale geografice, Lombardia, care, la sfârșitul secolului al XIV-lea, includea, în afara teritoriului dintre granițele ei actuale, Parma, Modena, Padova și o serie de orașe din Romagna, gravita pe de o parte spre Franța, iar pe de alta, spre Germania (prin Tirol) și spre Austria (iar prin aceasta, către Cehia). Dobîndind prosperitate sub egida lui Gian Galeazzo Visconti, Lombardia a păstrat într-o stare relativ pură vechiul mod de viață cavaleresc. Cultura era concentrată aici într-o mulțime de castele, ai căror stăpîni își împărțeau timpul liber între turniruri, vînătoare și lectura romanelor cavaleresti. Pe ei nu-i interesa atît universul simțămintelor umane simple, cît latura spectaculoasă a vieții care era învăluită în forme rafinate. Vînătoria și turnirurile constituiau principala ocupație care-i deosebea de „gloată“. Ei întrețineau cîini scumpi și cai de rasă; aveau menajerii completate cu animale sălbatice dintre care nu constituiau o raritate girafele, leii, zebrele, elefanții și leoparzii pe care îi foloseau la vînătoare. Acestor stăpîni de castele le plăcea să citească tratate de vînătoare aflate atunci la modă, ei colecționau obiecte scumpe și manuscrite luxos ilustrate, ale căror ornamente le evoca arta părinților și bunicilor.

În acest mediu cavaleresc atît de emancipat, tema laică se afla în centrul atenției. Estetizînd nu numai viața, ci și arta, societatea cavalerescă manifesta indiferență față de idealul artistic pătruns de spiritul civic atît de prețuit de către florentini. Motivele umaniste nu se bucurau de vreun interes deosebit în cadrul acestei societăți. Aceasta prețuia mai degrabă eleganța 158

decît simplitatea, strălucirea exterioară decît bogăția lăuntrică, virtuozitatea în finisarea formei decît încărcătura de idei a imaginii. Ea se bucura cu naivitate de tot ce era strălucire, pregnanță, lux și sărbătoare. Pentru această societate, arta costumului era una dintre artele cele mai importante, întrucît tocmai costumul luxos îl deosebea pe nobil de muritorul de rînd, înconjurîndu-l cu aureola superiorității de castă. În condițiile unui asemenea mod de a înțelege arta și viața, stilizarea gotică trebuia să cunoască o mare înflorire. Este exact ceea ce s-a întîmplat în Lombardia, prima dintre regiunile Italiei de nord care a aderat la curentul goticului internațional.

Cînd studiem arta lombardă din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, este necesar să avem în vedere strînsele legături politice și culturale ce existau între Lombardia și Franța. De fapt, Isabella, soția lui Gian Galeazzo Visconti, era franțuzoaică, iar fiica lui, Valentina, a fost măritată, în 1389, cu Ludovic de Torino, ea aducînd cu sine în Franța nu numai o prețioasă colecție de opere de artă italiene, ci și o bogată garderobă, menționată într-o foaie de zestre care ne dă o idee concludentă despre luxul ce domnea la curtea Visconti. O mulțime de arhitecți și artiști, neerlandezi, francezi și germani, participau activ la construirea catedralei din Milano, a acestui „turn al Babilonului“ de la sfîrșitul trecentului. Originar din Milano, Giovanni Alcherio, a călătorit frecvent între Franța și Italia, studiînd tehnica picturii. Pentru Bianca de Savoia, soția lui Galeazzo Visconti, au fost procurate de la Paris, în anul 1366, breviară împodobite cu miniaturi. Jean d'Artois a lucrat în anul 1373 în Lombardia, pentru ducele Filip de Burgundia, iar mai tîrziu, în Flandra. În vechile inventare franceze figurează deseori termenul „*ouvrage de Lombardie*“ (Lucrare lombardă) sub care se desemnează miniaturi sau desene de origine lombardă³⁹⁵. Toate aceste fapte atestă fără drept de tăgadă existența a numeroase canale pe care in-

fluențele lombarde trebuie să fi pătruns în Franța și, invers — influențele franceze — în Lombardia. Dacă de-a lungul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIV-lea, partea care a oferit mai mult a fost Franța, în schimb, odată cu sfârșitul veacului respectiv, Franța și Lombardia au exercitat una asupra alteia o influență aproape egală pentru ca, din deceniul doi al secolului al XV-lea, rolul Franței să devină din nou conducător în timp ce Lombardia își pierde rapid locul proeminent pe care îl ocupase nu numai în arta Italiei, ci și în cea europeană de la sfârșitul veacului al XIV-lea.

Ceea ce deosebește în special miniatura lombardă de la sfârșitul trecento-ului este spiritul ei realist viu exprimat. Dar acest spirit mai mult nordic, își are rădăcinile în arta lui Vitale da Bologna, a lui Tommaso da Modena, a lui Altichiero și Avanzo. El este caracterizat prin cultul ponderat pentru detalii reproduse cu o neobișnuită precizie și veridicitate. Pentru el este tipică accentuarea tendințelor laice care se manifestă deosebit de pregnant în abundența elementelor de gen. În miniaturile și în desenele lombarde de la sfârșitul secolului al XIV-lea, realismul empiric din nordul Italiei atinge apogeul dezvoltării sale. Ar fi însă greșit să se tragă de aici concluzia că spiritul renașcentist s-ar fi născut, chipurile, în Nordul Europei. Acest punct de vedere al lui Courajod³⁹⁶, care nu înțelege să facă diferență între realismul renașcentist și cel empiric de factură gotică, apare astăzi, în lumina noilor cercetări, absolut inconsistent. În speță, pentru arta lombardă trebuie subliniat că procesul de acumulare al detaliilor realiste a fost întrerupt de invazia goticului târziu, invazie cu atât mai activă cu cât ea a amânat cu mai bine de o jumătate de veac alinierea Lombardiei la centrele culturii renașcentiste. Astfel, Lombardia a devenit unul dintre principalii difuzori ai formelor gotice și goticizante care au fost cultivate intens aici de-a lungul primei ju- 160

mătăși a secolului al XV-lea și care s-au propagat de aici pînă în Toscana.

În miniatura lombardă din a doua jumătate a secolului al XIV-lea se observă două curenți: unul legat strîns de tradițiile trecentiste, celălalt orientat spre manierismul gotic tîrziu. În cadrul primului curent se produce un proces de acumulare rapidă a detaliilor veridice tratate care nu sînt supuse încă stilizării exagerate a goticului. Chiar dacă această stilizare se simte, ea este, oricum, slabă. În cel de-al doilea curent, stilizarea gotică devine elementul primordial. Ea determină întregul mod de construire a imaginii artistice care capătă acea pecete artificială și manieristă care o apropie de imaginile goticului flamboyant francez. Între cele două curenți există suficiente puncte de contact pentru ca ele să treacă uneori, pe nesimțite, unul într-altul și atunci să fie foarte anevoie de trasat o linie despărțitoare. Afirmatia este justă mai ales cînd este vorba despre arta de la sfîrșitul secolului al XIV-lea, cînd în lucrarea unuia și aceluiași artist coexistă pașnic ambele curenți. La începutul secolului al XV-lea, cea de-a doua direcție, avîndu-l în frunte pe Michelino da Besozzo, devine predominantă și frenetica stilizare gotică dizolvă în ea tot ce era mai sănătos în realismul empiric.

Primei direcții îi aparțin o serie de manuscrise bogat ilustrate, realizate de-a lungul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIV-lea. Printre ele un loc de vază îl ocupă „Breviarul” Biancâi de Savoya — soția lui Galeazzo Visconti, împodobit cu miniaturi între anii 1350—1378. Acest manuscris se păstrează în Biblioteca de stat din München (cod. lat. 23215)³⁹⁷. Miniaturile realizate de Giovanni di Benedetto da Como dau scenelor evanghelice o interpretare specifică picturii de gen. În tratarea personajelor, a peisajelor și interioarelor domnește o și mai mare rețineră, stilizarea liniară fiind aproape inexistentă. Influențele franceze se simt numai în chenare și în compartimentarea ornamentală a fun-

dalurilor. Și mai veridice par miniaturile care ilustrează romanul cavaleresc „Lancelot, du Lac” din care se păstrează un fragment în Biblioteca națională din Paris (ms. fr. 343)³⁹⁸. Aici sînt înfățișate, cu o spontaneitate fermecătoare, diferite mici scene din viața cavalerască: jurăminte și legăminte, turnire, lupte, slujirea frumoasei doamne. Figurile sînt modelate într-un clarobscur fin, castelele, bisericile și peisajele sînt redată cu o rară minuțiozitate, iar costumele sînt reproduse cu o asemenea minuțiozitate încît privitorul capătă o idee completă despre moda din acel timp. Dacă acest manuscris a fost realizat pe la 1375, de la sfîrșitul secolului al XIV-lea datează miniaturile ce ilustrează un alt roman cavaleresc — „Giron le Courtois” (Biblioteca națională din Paris, cod. fr. nouv. acq. 5243)³⁹⁹. Enluminurile acestui codex marchează una dintre culmile realismului lombard (ibid. 209—212). În ele se simte apropierea unor timpuri noi — timpul „Orelor” ducelui de Berry. Totul respiră aici atîta naturalitate și adevăr încît nu mai rămîne nici un loc pentru sofisticata stilizare liniară. Caracterul aproape monumental al miniaturilor din cele două ultime manuscrise permite să se facă presupunerea că ele au drept punct de pornire frescele, cu alte cuvinte, decorația laică a castelelor care ne-au parvenit în prea mică măsură, dar care ocupă un loc important în arta din trecento mai cu seamă în Nordul Italiei. Castelul Porro de lângă Lecco, de pildă, era, cum se știe, împodobit cu scene de vînătoare, iar Gian Galeazzo Visconti a poruncit în anul 1380 să i se decoreze castelul din Pavia cu fresce avînd un conținut asemănător. Foarte populare erau, în cadrul decorației laice de acest gen, scenele din romanele cavalești pe care le cunșteau cu toții. Probabil că acest gen de fresce a servit ca punct de plecare pentru ambii autori de miniaturi care se poate să fi fost ei înșiși freschiști — căci altfel nu ne-am putea explica stilul monumental al lucrărilor lor care trădează multe punete comune cu frescele padovane ale lui Altichiero și Avanzo.⁴⁰⁰

Alături de miniaturile romanului „Lancelot du Lac”, Toesca le aşază pe cele din „Breviarul” aflat la Biblioteca naţională din Paris (ms. lat. 757) executate în jurul anului 1380⁴⁰⁰ şi atribuite aceluiaşi maestru. Dacă atribuirea respectivă mai trebuie dovedită, el priveşte asemănarea stilistică dintre cele două manuscrise, ca este indubitabilă. În „Breviarul” de la Paris, se fac deja simţite influenţele franceze, deosebit de puternice în miniatura în care este înfăţişată scena din „Geneză” cu facerea animalelor. Mantia lui Dumnezeu-tatăl formează aici falduri elegante, modelate cu fineţe şi supuse unei stilizări pur gotice. Soluţii asemănătoare întâlnim la André Beauneveu şi la Jacquemart de Hesdin. Infloriturile liniare la fel de capricioase formează faldurile vestimentelor sf. Ursula şi ale prietenelor ei. Autorul acestor miniaturi trebuie să fi cunoscut bine modelele franceze şi există toate motivele să credem că el a fost unul dintre primii miniaturişti lombarzi care a folosit noile procedee ale stilizării liniare ce aveau să ducă treptat la triumful manierismului gotic târziu.

Cel mai important artist lombard de la sfârşitul secolului al XIV-lea a fost Giovannino de Grassi (menţionat între anii 1389 şi 1398)⁴⁰¹. De numele lui se leagă o serie de lucrări cu o notă atât de individuală încât ele formează un grup stilistic precis conturat, ce se distinge prin fineţea execuţiei. Tocmai înalta calitate a acestor miniaturi şi desene ale lui de Grassi fac să nu ne îndoim că el a fost o figură marcantă printre pictorii lombarzi din ultima parte a trecento-ului.

Grassi a fost un artist care a făcut de toate. A participat activ la finisarea catedralei din Milano, executând desene pentru statui, reliefuri, capiteluri şi vitralii, sculptând reliefuri în marmură (unul dintre aceste reliefuri înfăţişându-l pe Cristos în Samarieanca) la sfârşitul a ajuns până la noi), pictând prapuri, zugrăvind uşi şi activând, în sfârşit, ca pictor. Vechile documente vorbesc şi despre lucrările de ale lui cum ar fi modelul în lemn al catedralei şi o „Hartă a lumii” pentru

sacristie. Giovannino a avut un frate, pe Porrino, și un fiu, Salomone care s-au ocupat cu miniatura și care l-au ajutat, fără îndoială, să execute numeroasele comenzi primite.

De la Giovannino de Grassi ne-a parvenit un foarte interesant album cu schițe realizate în peniță pe pergament și ușor colorate (il. 213—216). Albumul păstrat în Biblioteca municipală din Bergamo (cod A, VII, 14) are filele strânse laolaltă și renumerotate de proprietarul lor în anul 1542. Dimensiunile inegale ale filelor dovedesc că albumul a fost alcătuit din desenele unor maeștri diferiți. Cele mai reușite desene îi aparțin lui Giovannino, cum o dovedește semnătura: *Jahinnas de Grassi designavit* de pe verso-ul filei a 4, care, după caracterul scrisului, datează de la sfârșitul secolului al XIV-lea. Giovannino de Grassi reproduce în aceste desene, cu o frapantă obiectivitate și precizie, diferite animale. Vedem aici lei și căprioare, veverițe și cerbi, struți și leoparzi, iepuri de casă și maimuțe, porci-ghimpoși și cai, berbeci și tauri, câini de rasă și păsări dintre cele mai diferite, începînd cu ulii și sfîrșind cu fazani. Cel mai adesea, artistul înfățișează figurile animalelor din profil, dar uneori recurge și la *trois quarts*-uri îndrăznețe. El nu întîmpină nici o dificultate să fixeze motivul complicat al mișcării. Pesemne era atît de obișnuit cu această lume a animalelor pe care avea posibilitatea s-o studieze în numeroasele menajerii ale nobilimii încît mîna execută docil ceea ce ochiul vede. Artistul redă la perfecție blana, lîna, penajul, forma particulară a ghearelor, a ciocurilor, a coarnelor, fiecare detaliu, oricît de insignifiant exercitînd asupra lui o mare putere de atracție. În aceste imagini de animale, remarcabile prin realismul lor, nu există nici cea mai palidă aluzie la stilizarea gotică. La prima vedere, s-ar părea că aici avem de-a face cu o calitate nouă, „renascen-tistă”. Dar această impresie înșelătoare dispare de îndată ce facem cunoștință cu desenele lui Giovannino de Grassi care înfățișează figuri umane. Stilizarea gotică intră aici imediat în drepturile

ei: modul de interpretare trădează convenționalism, în liniile de contur își face apariția fragilitatea manieristă, faldurile veșmintelor formează bucle lineare ingenioase supuse unui ritm pur gotic. Aceasta era forța tradițiilor. Când artistul înfățișa animalele, el le vedea cu ochii naivului, fără a ține seama de formele moștenite din trecut, dar când reda figurile umane, cădea inevitabil în capcana vechilor tradiții, văzându-l pe om prin prisma stilizării gotice care-i copleșea conștiința. Iată de ce, oricât ar fi de obiective imaginile de animale din desenele lui Giovannino de Grassi, aceste desene nu constituie totuși o nouă eră în istoria artei italiene. Cu tot spiritul de observație foarte ascuțit al artistului, desenele respective rămân. Acest realism este expresia unor înregistrări exterioare, bazate pe detalii secundare. Artistul nu pătrunde în esența fenomenului, ci alunecă parcă pe suprafața lui. Cunoașterea structurii obiectului este înlocuită aici cu cea a învelișului exterior, cu cunoașterea penajului, a costumului etc.

Pe baza analizei stilistice și a comparației cu desenele din Bergamo, Toesca îi atribuie lui Giovannino de Grassi încă o serie de manuscrise bogat ilustrate, ale căror miniaturi au fost realizate, după opinia lui, de Giovannino împreună cu fiul său Salomone. Asemenea roade ale unei colaborări între tată și fiu sînt — pentru Toesca — „Tratatul lui Beroldo cu privire la instituirea bisericii milaneze” din biblioteca prințului Trivulzio din Milano (cod. 2262) realizat între anii 1396 și 1398⁴⁰², „Breviarul” lui Gian Galeazzo Visconti din biblioteca ducelui Visconti di Modrone, de la Milano (ante 1395)⁴⁰³, un fragment din „Breviarul” lui Filippo Maria Visconti, păstrat în villa Landau — Finali, aproape de Florența (cu miniaturi mai timpurii din „Breviarul” lui Gian Galeazzo Visconti, realizat cel mai târziu în 1395)⁴⁰⁴ și „Enciclopedia științelor naturale” din Biblioteca Casanatense din Roma (ms. 165 459) datat la sfîrșitul secolului al XIV-lea (în

decorarea acestui manuscris au luat parte nu mai puțin de șapte miniaturişti)⁴⁰⁵

Pentru miniaturile tuturor acestor manuscrise este caracteristică îmbinarea detaliilor izolate, redată (unimitor) de veridic, cu ornamentul gotic și uneori cu puternica stilizare gotică. Ca regulă, și aici animalele sînt redată mult mai veridic decît oamenii. Pe una din paginile „Breviarului” lui Gian Galeazzo Visconti, artistul redă imagini minuscule de muște și fluturi care parcă au nimerit înîmplător pe pergament. Și tot aici el, în gramadeste motive ornamentale și arhitecturale pur gotice. Cînd înfațișează scene cu mai multe personaje pe fundaluri arhitecturale și peisagistice, toate aceste compoziții sînt descompuse în zeci de fragmente, deoarece fiecare personaj și fiecare obiect este reprodus din alt punct, perspectiva lipsind aproape cu desăvîrsire. Drept urmare, imaginea este fărâmițată, lipsită de logică interioară și de un scop anume, ca în pictura toscană.

În Lombardia, cu cultul ei pentru detaliul veridic capătă, firește, o largă răspîndire studiul după natură⁴⁰⁶. De obicei acesta nu este un desen după natură, cît reproducerea din memorie a unor porțiuni izolate din natură. Desene lombarde de acest gen de la sfîrșitul secolului al XIV-lea și începutul secolului următor întîlnim deopotrivă la Luxru (file disparate din codexul Valardi), în colecția E. Rothschild din Paris, în Academia din Venetia, la Ambrosiana, în Galeria din Budapesta, Galeria Națională din Roma, la Albertina din Viena și în colecția Lugt din Martensdijk. Cel mai adesea, în aceste desene sînt înfațișate animalele atît de îndrăgite de artiștii lombarzi, dar nu lipsesc nici cazurile cînd se întîlnesc în ele și imagini de figuri omenești și schițe de compoziție pentru tablouri pe teme religioase. În desenele respective se poate constata aceeași contradicție sui-generis dintre redarea firească a animalelor și tratarea convențională a figurii umane, despre care la mai (fostu) vorbă. În istoria graficii, acestor desene le aparține un loc de vază întrucît ele ilustrează pregnant pro-

cesul accentuării tendințelor noi în arta lombardă, proces ce și-a găsit o încununare logică în creația lui Pisanello.

Printre manuscrisele lombarde ilustrate de la sfârșitul secolului al XIV-lea se cuvine să mai fie amintit un grup extrem de interesant. Este vorba despre cele trei tratate de igienă în care numeroasele îndrumări despre folosirea hranei și a băuturii, despre acțiunea afectelor asupra corpului, despre influența intemperiei asupra organismului ș.a.m.d. sînt puse de acord cu diferitele anotimpuri. Textul tratatelor își are obîrșia în redactări arabe din secolul al XII-lea. Primul dintre aceste „*Tacuinum sanitatis*” se păstrează în Muzeul din Viena (il. 217—219), al doilea — în Biblioteca națională din Paris (mss. lat. nouv. acq. 1673), iar al treilea — în Biblioteca Casanatense (cod. 4182)⁴⁰⁷. Toate trei manuscrisele au fost create de artiști aparținînd aceleiași școli și care ocupau un loc intermediar între Giovannino de Grassi și Franco, pe de o parte, și Filippino de Veris, pe de alta. Minunatele scene de gen au fost executate cu o rară minuție și cu o captivantă vioiciune. Deosebit de exact sînt redată diferitele ierburi, copaci și alte plante, în zugrăvirea cărora miniaturistii au dat dovadă de un remarcabil spirit de observație. Sînt fermecătoare și scenele în care este prezentată pregătirea hranei. Găsim aici sentimentul nordic al interiorului și o plăcere de a reda detaliile vieții zilnice și ale ambianței încît ne ducem involuntar cu gîndul la miniaturile „Orelor” din Torino. Dar artiștii lombarzi nu fac acel pas hotărîtor pe care l-au făcut Hubert și Jan Van Eyck. Stilul lor mai continuă să fie încărcat cu goticisme încît, în comparație cu stilul întemeietorilor școlii de pictură din Țările de Jos, pare arhaic și convențional.

Toate operele despre care a fost vorba pînă acum aparțin primei direcții, celei mai realiste din pictura lombardă. Parțial din sînul ei, parțial paralel cu ea, la sfârșitul secolului al XIV-lea s-a cristalizat și o altă direcție — a manierismului

gotic — cea mai caracteristică variantă a goticului internațional. Poate că cea mai tipică operă aparținând acestei direcții este pictura murală din biserică, Santa Maria de Ghirli, din Campione⁴⁰⁸, realizată de Franco de Veris și de fiul acestuia, Filippolo. În această frescă, datând din anul 1400, este înfățișată *Judecata de apoi* (il. 220). Figurile ce se pierd în veșminte largi au o gestică manieristă, faldurile formează bucle și toate formele dobândesc un caracter artificial, încordat, stilizarea gotică triumfând cu totul. Schimbări asemănătoare au loc și în creația marelui artist al acestei direcții — Michelino da Besozzo — care a consolidat victoria manierismului gotic în pictura lombardă din prima jumătate a secolului al XV-lea.

Michelino da Besozzo (menționat între 1388 și 1442) a fost un artist foarte respectat la timpul său⁴⁰⁹. Toate documentele vechi vorbesc despre el pe un ton apologetic. În anul 1410, Michelino se afla la Venetia, iar din anul 1418, numele lui este menționat constant în documentele privind construirea catedralei din Milano. Singura lui lucrare semnată ce ne-a parvenit este *Logodna mistică a sf. Ecaterina*, din Pinacoteca sienneză (il. 221). Aici, artistul se manifestă ca un stilizator fervent care împinge decorativismul gotic până la grotesc. Figurile zvelte și delicate sînt învaluite în veșminte ce cad în falduri line ce se frîng ritmic; pe chipurile palide, anemice, stăruie pecetea unor sentimente exagerat de delicate, iar umbrele sînt atît de transparente încît aproape că nici nu modelează forma înțeleasă de artist sub aspect bimensional, ca o siluetă. Pentru toate acestea, Michelino s-a inspirat din modelele artei franceze cu care tabloul lui prezintă o vădită înrudire stilistică. Trasaturile stilizării gotice razbat la fel de puternic și din miniaturile cu care Michelino a împodobit lucrarea „Elogiu funebru în cinstea lui Gian Galeazzo Visconti”. Acest manuscris ce se păstrează în Biblioteca națională din Paris (ms. lat. 5888) datează din anul 1403⁴¹⁰. Și aici, figurile grațioase, elegante sînt redată în poze contor-

82. Duccio, *Ma-
dona cu trei fran-
ciscani.*



83. Duccio. *Ma-
donna Rucellai.*

84. Duccio. *Madona*.



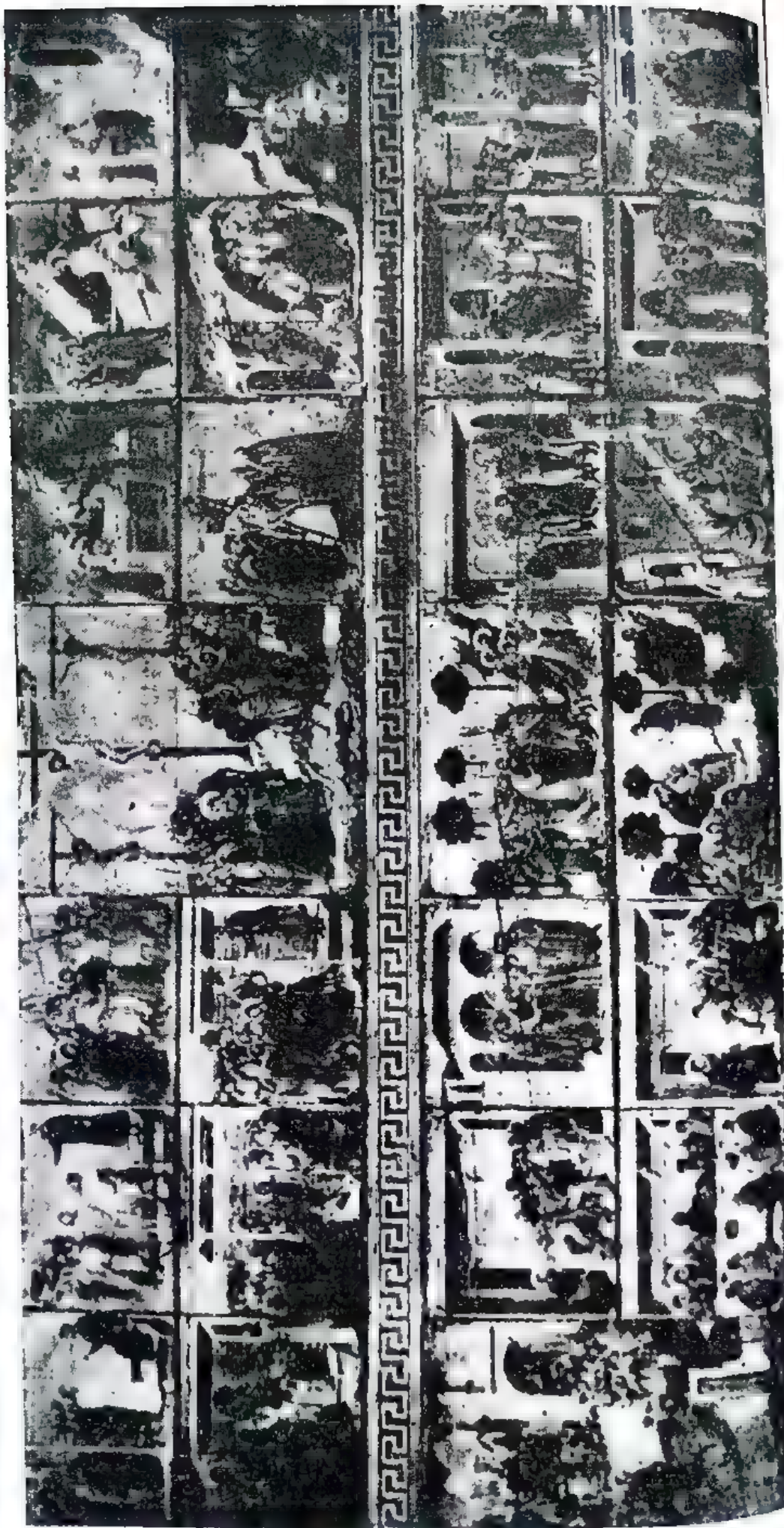
85. Duccio. *Maestà*.





86. Duccio. *Sf. Agnesa*. Detaliu din *Maestà*.

87. Duccio. Scene din viața lui Cristos. Maestà. Verso.



88. Duccio
la vi
dispreze
pred cind
plul din
ilm. Deta
Maestà (v

B.C.N. N. N.



89. Duccio
ciunea c

88. Duccio. Cris-
~~to~~ la vîrsta de
 doisprezece ani
 predîcînd în tem-
 plul din Jerusa-
 lem. Detaliu din
 Maestà (verso).

B.C.I.I. „M. DCCC.III.”

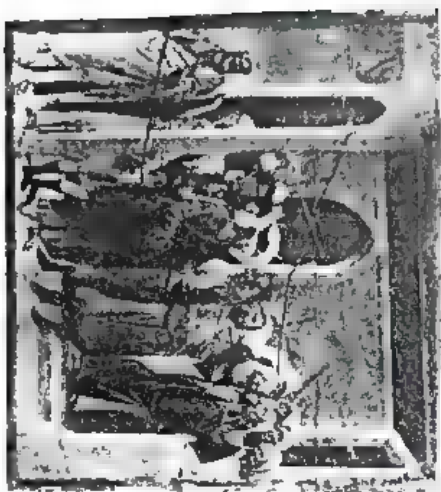


89. Duccio. Despărțirea lui Cristos de ucenicii săi și Rugă-
 ciunea din grădina Ghetsimani. Detaliu din Maestà (verso).

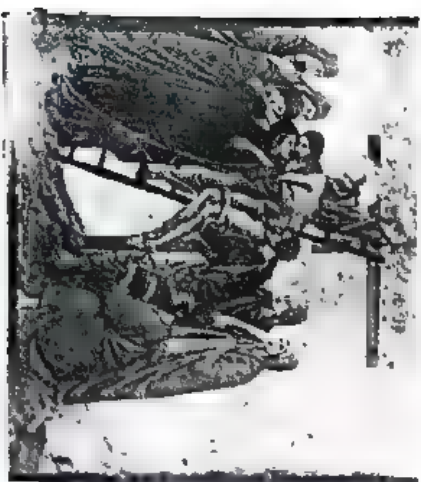
90. Duccio. Sărutul lui Iuda.
Detaliu din Maestà (verso).



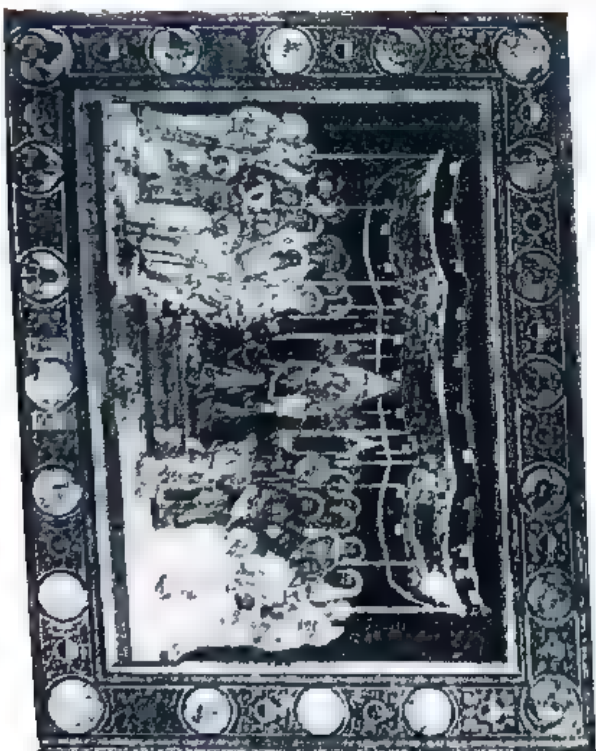
91. Duccio. Cristos la Calafă.
Detaliu din Maestà (verso).



92. Duccio. Coborîrea de pe cruce.
Detaliu din Maestà (verso).



93. Simone Martini. Maestà.





94. Simone Martini. *Madona cu sfinți*. Detaliu din *Maestà*.



95. Simone Martini. *Sf. Ludovic din Toulouse îl încoronează pe Robert de Anjou, regele Neapolului*.



96. Simone Martini, *Portretul lui Guidoriccio de Fogliani*



97. Simone Martini, *Fericitul Agostino Novello cu cele patru minuni săvârșite de el.*



98. Simone Martini. Două din minunile fericitului Agostino Novello.



99. Simone Martini, Două din minunile fericitului Agostino Novello.

100. Simone Martini. Ridicarea sf. Martin la rangul de cavaler.



101. Simone Martini. Maria Magdalena și sf. Ecatrina

102. Simone Martini, *Buna Vestire*.



103. Simone Martini, *Maria din „Buna Vestire“*.

104. Simone Martini. *Punerea în mormânt.*



105. Lippo Memmi. *Sf. Agnesa.*



107. Barna. Iuda primind cei treizeci de arginți.

108. Barna. Sărutul lui Iuda.



109. Barna. Purtarea crucii.



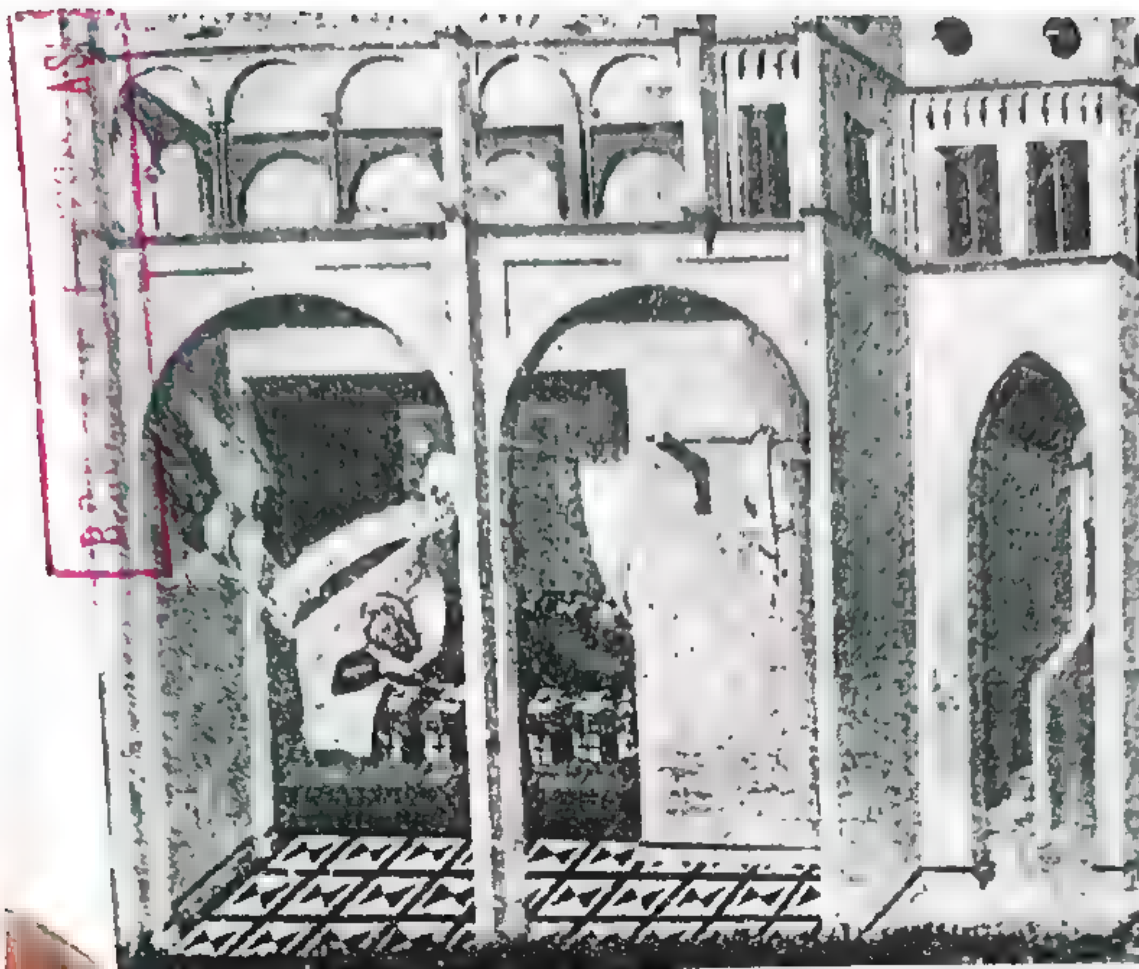
110. Barna. Maria
căzută în leșin.
Detaliu din Răs-
tignirea.



111. Barna. Apostolul Petru.



112. Pietro Lorenzetti, *Madona cu sfinți și Buna Vestire.*



113. Pietro Lorenzetti, *Viziunea lui Sobac*.



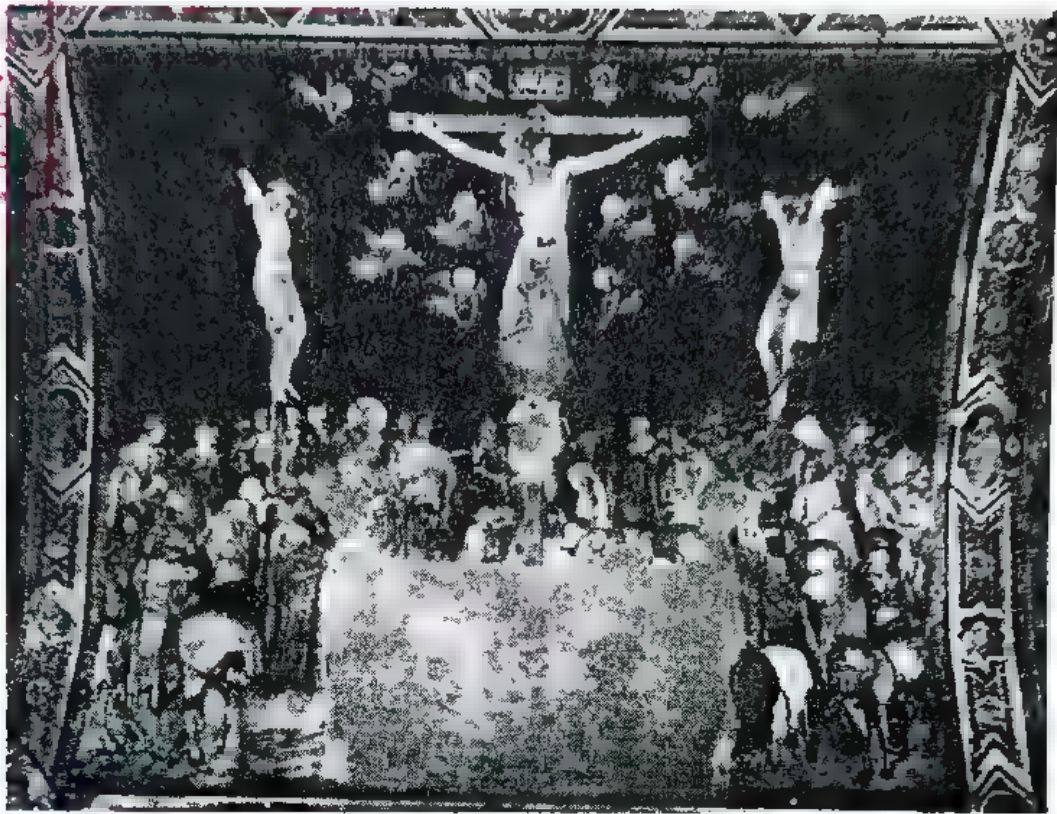
114. Pietro Lorenzetti, *Honorius III aprobă regula ordinului carmeliților*.



115. Pietro Lorenzetti. *Madona cu sf. Francisc și Ioan Botezătorul.*

116. Pietro Lorenzetti. *Coborîrea de pe cruce.*





117. Pietro Lorenzetti. *Răstignirea.*



118. Pietro Lorenzetti. *Nașterea
Maicii Domnului.*



119. Ambrogio Lorenzetti, *Madonna*.



120. Ambrogio Lorenzetti, *Madona del Latte*.

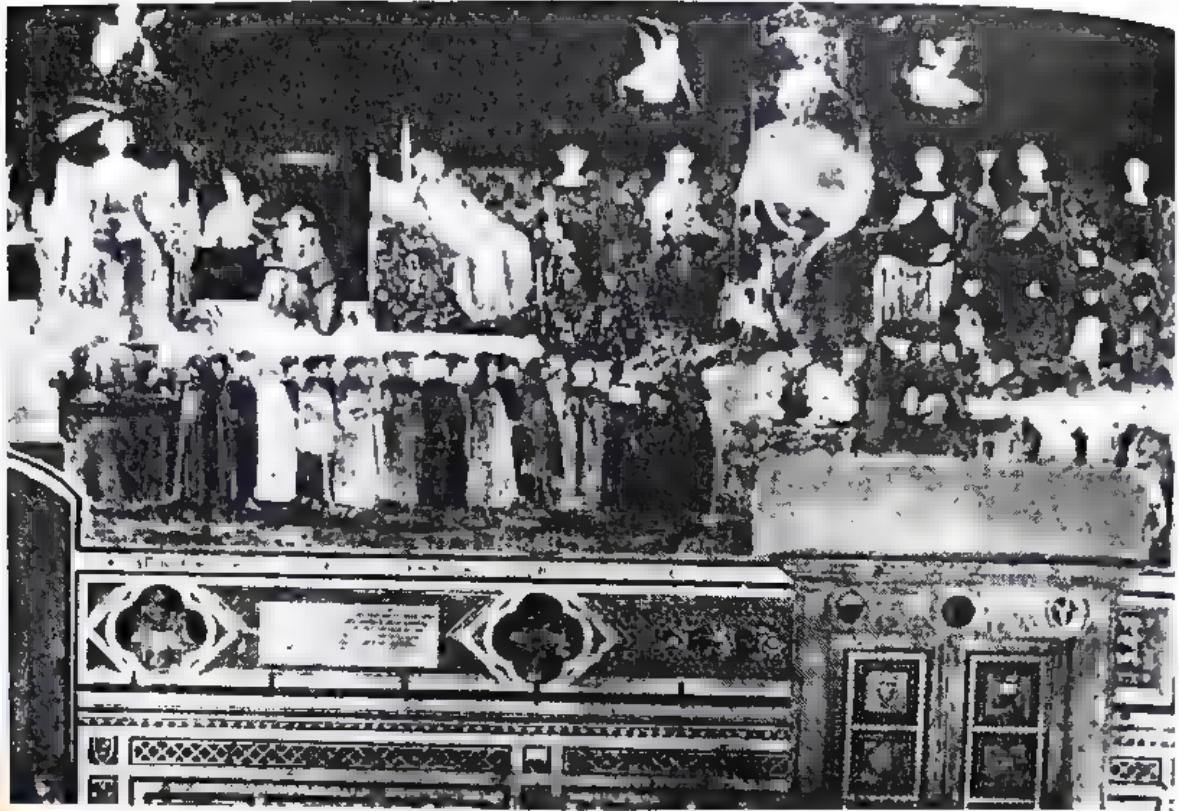


122. Ambrogio Lorenzetti. *Scene din viața Sf. Nicolae.*



121, Ambrogio Lorenzetti, *Scene din viața sf. Nicolae*.

123. Ambrogio Lorenzetti. *Urmările bunei cîrmuiri.*



124. Ambrogio Lorenzetti. *Figura Concordiei și un grup de cetățeni sienzezi.* Fragment din *Alegoria bunei cîrmuiri.*

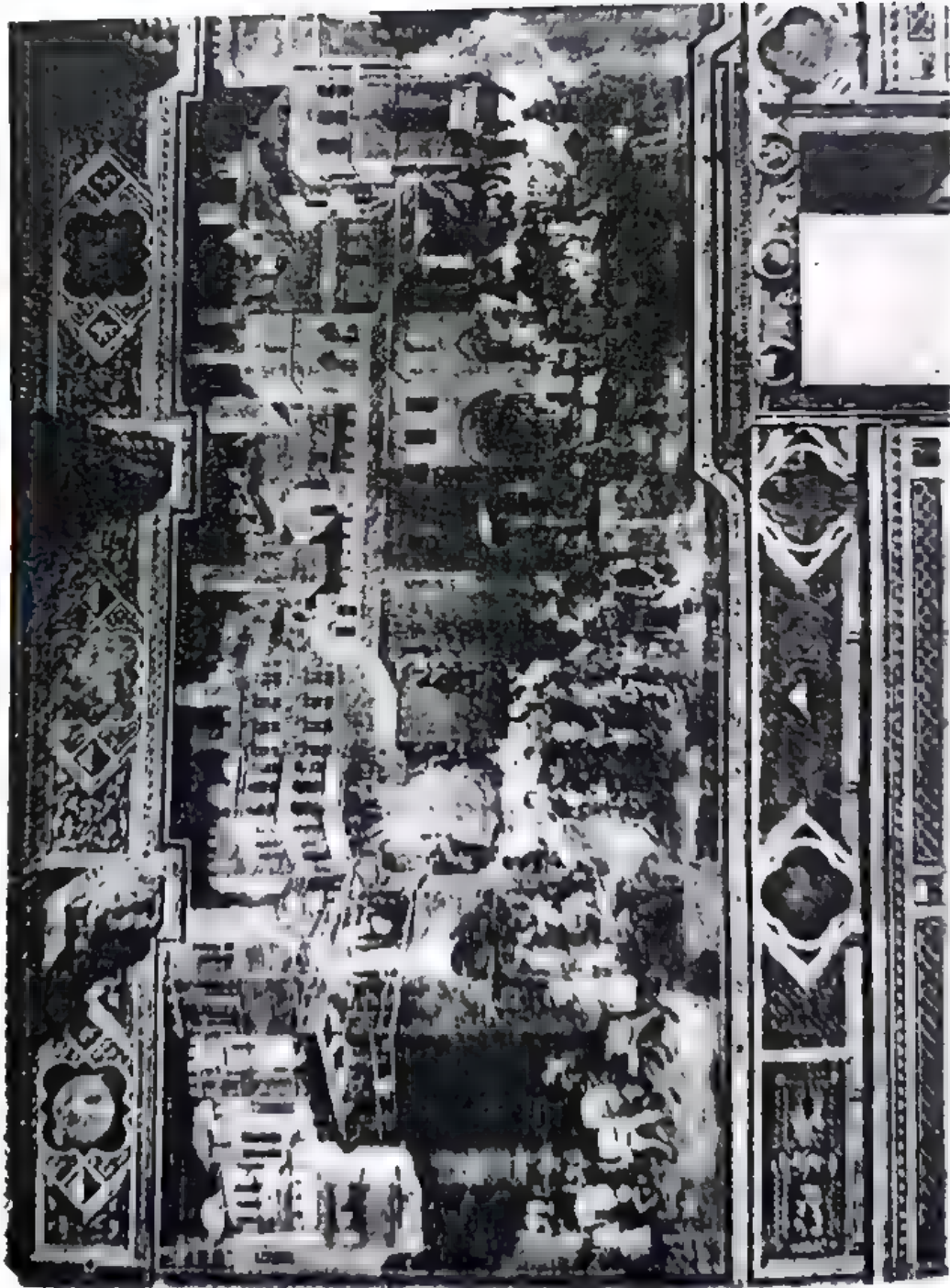


125. Ambrogio Lorenzetti. *Concordia*. Fragment din *Alegoria bunel cirmuri*.

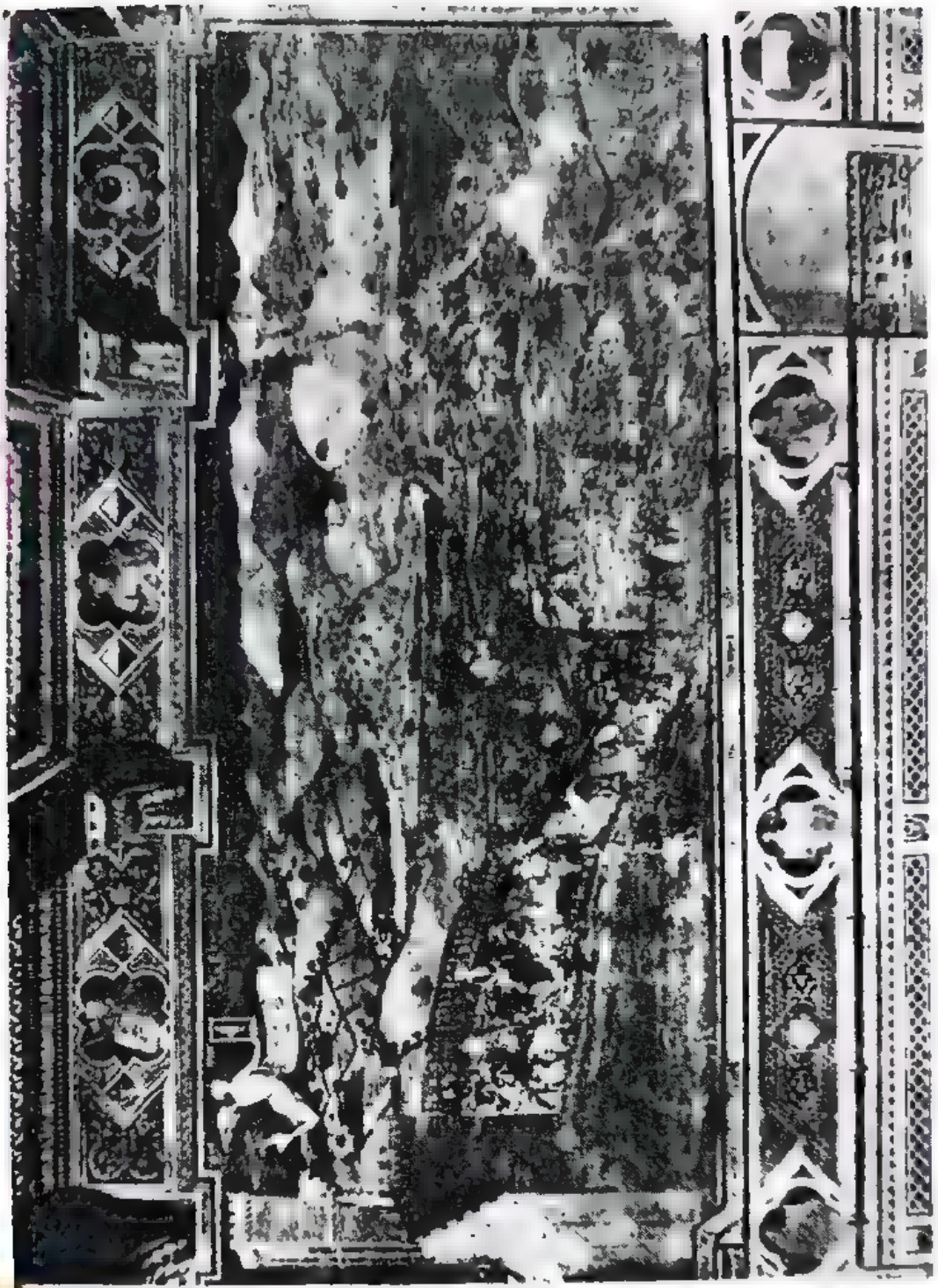


126. Ambrogio Lorenzetti. *Alegoria relei cirmuri*.



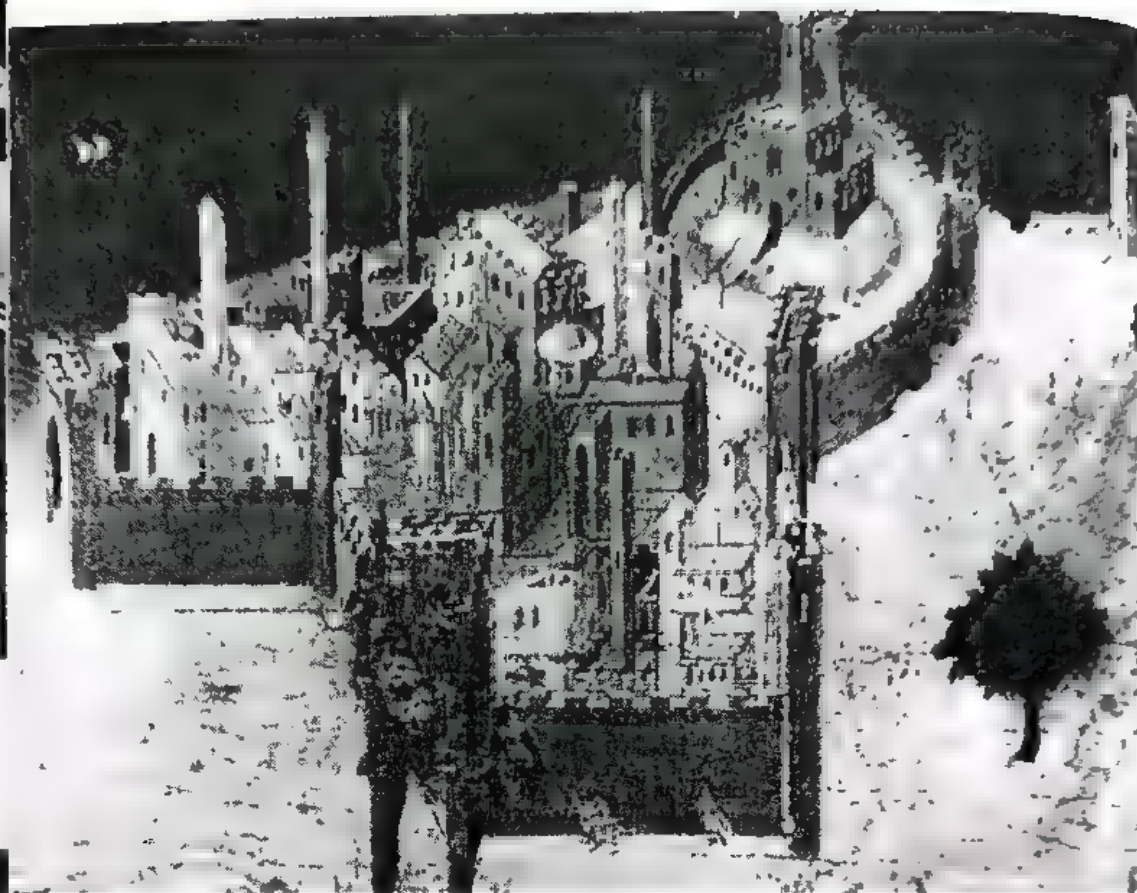


127. Ambrogio Lorenzetti. Urmă-
rile bunej cîrmuiri.



128. Ambrogio Lorenzetti. Ur-
mările bunei cîrmuiri.

129. Ambrogio Lorenzetti, *Petsaj*.



130. Ambrogio Lorenzetti, *Prezentarea lui Isus la templu*.





131. Ambrogio Lorenzetti, *Buna Vestire*.



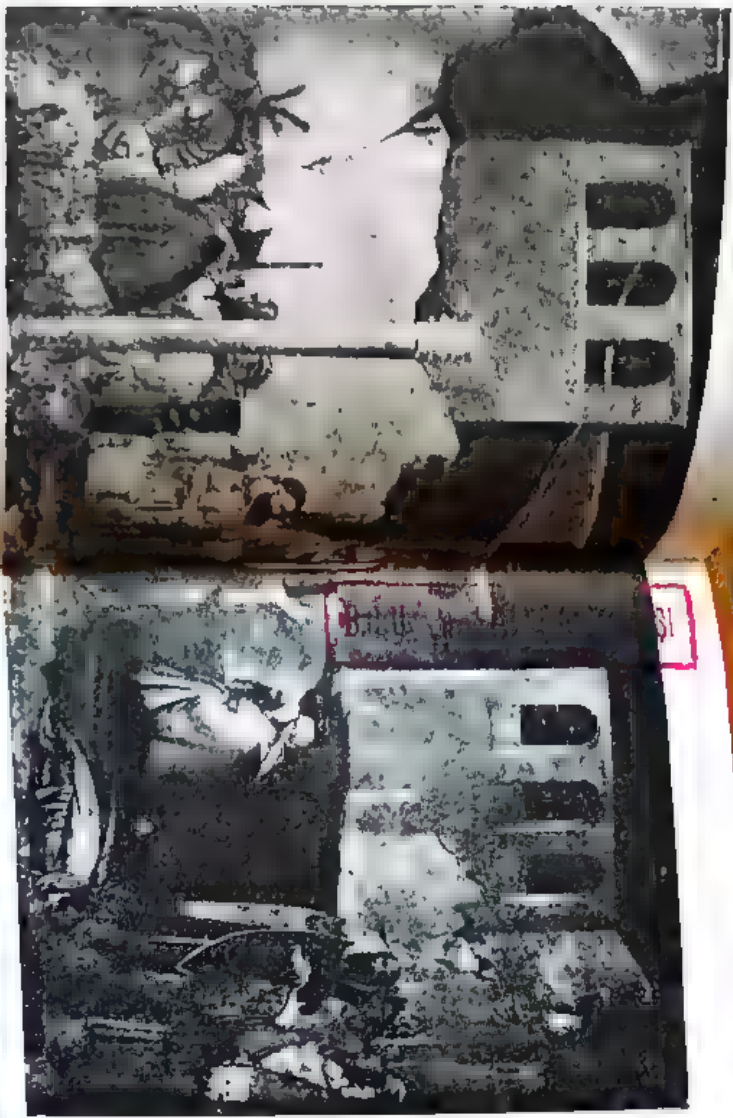
132. Școala lui Ambrogio Lorenzetti. *Madona cu sfinți și îngeri*.



133. Bartolo di
Maestro Fredi.
*Madonna della
Misericordia.*



134. Paola di Gio-
vanni Fel. *Nasce-
rea Matris Domnu-
lui.*



137. Maso. Imblinzirea dragonului și
înțierea a doi magi.

1.18. Maso. Sf.
Antonio di Pa-
dova.



139. Jacopo di Cione (?). Izgonirea ducelui de Atena din
Florența.



117. Maso, îmblinzirea dragonului
într-o cameră a doi magi.



138. Maso. Sf.
Antonio di Pa-
dova.

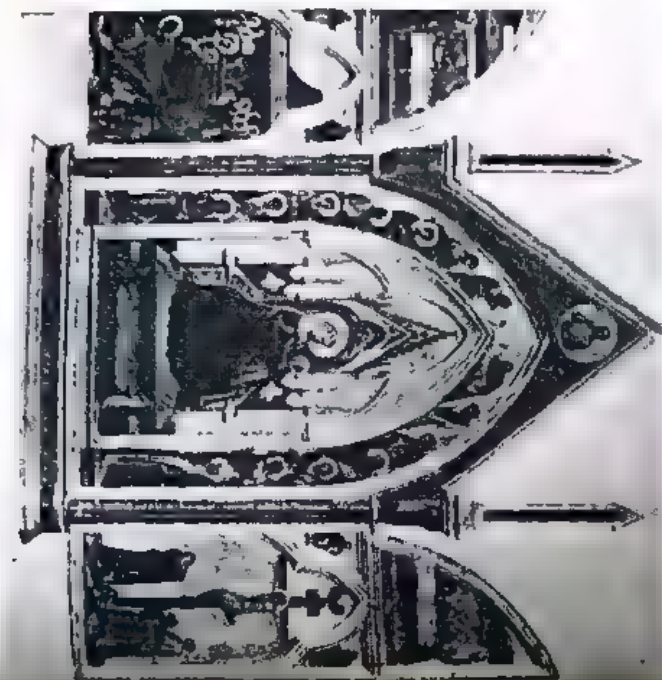
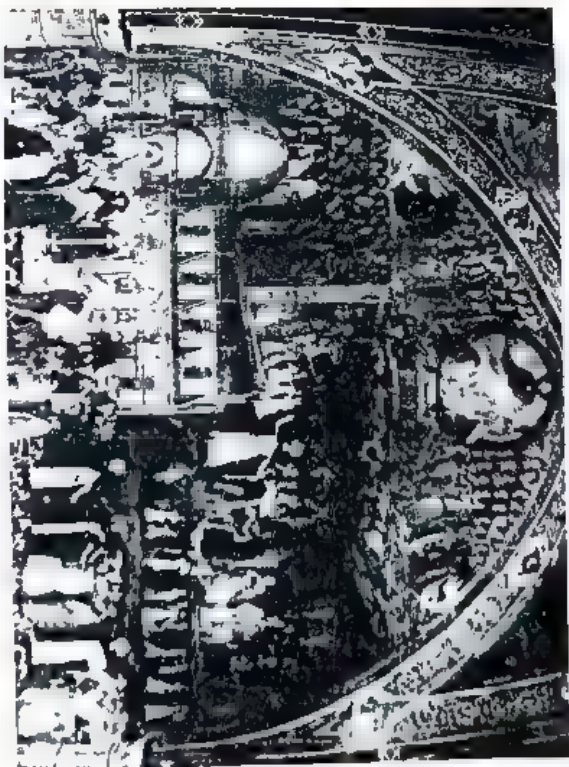


139. Jacopo di Cione (?). Izgonirea ducelui de Atena din
Florența.

140. Giotto i (P).
Jelirea lui Crist-
os.



BOB M. ENVIAT 2011. 12

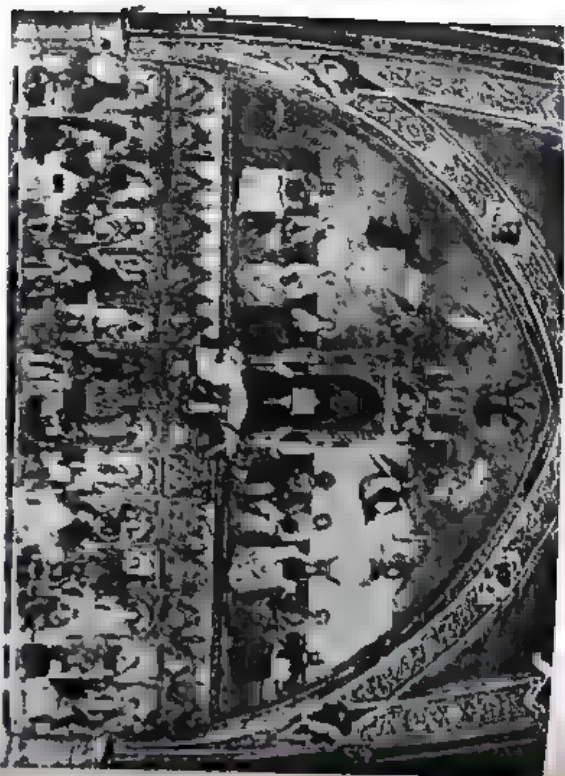


141. Bernardo Daddi. Triptic.

142. Andrea Buonaiuti, Frescele Capelei Spaniolilor.

143. Andrea Buonaiuti. Triumful pocăniei.

144. Andrea Buonaiuti. Apoteoza lui Toma d'Aquino.



145. Andrea Buonaiuti. Grup din Triumful poeziei.



146. Andrea Orcagna. Altarul bisericii Santa Maria Novella.



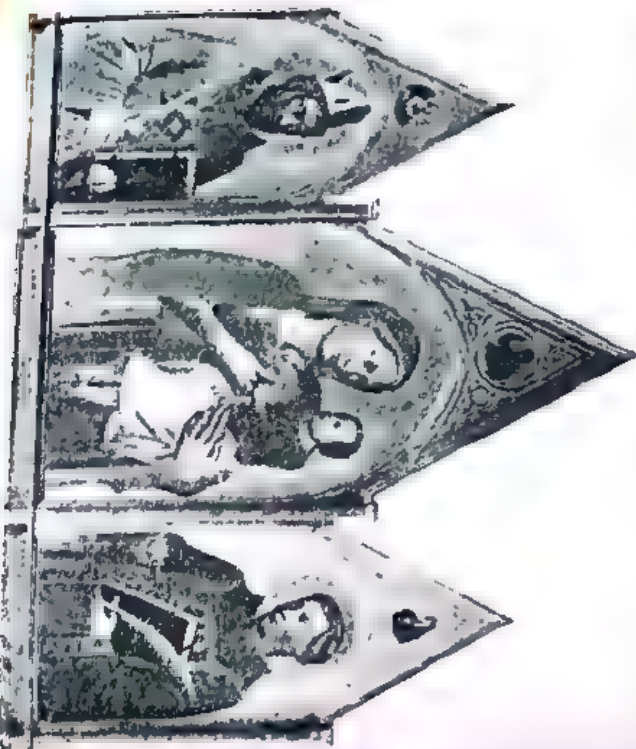
147. Andrea Orcagna. Triumfulul Morții.





151. Spinello Aretino. *Intrarea lui Frederic Barbarosa in Roma*

152. Lorenzo di Niccolò Gerini. *Madona cu sf. Laurențiu și Martin.*



153. Lorenzo di Niccolò Gerini. *Madonna.*



154. Lorenzo di
Niccolo Gerini.
Madonna (detail).



155. Lorenzo di
Niccolo Gerini.
Pruncul Isus (de-
taliu din Madon-
na).



156. Starnina. Ispitirea sf. Anton și ruga sa.



157. Starnina. Tebaida.



158. Agnolo Gaddi. Afisarea crucii.



159. Agnolo Gaddi. Sf. Elena cu însoțitoarele ei. Fragment din „Legenda adevăratei cruci”.



160. Agnolo Gaddi. Răstignirea.



161. Lorenzo Monaco. Buna Vestire și patru figuri de sfinți.



162. Lorenzo Monaco. Încoronarea Mariei.

163. Lorenzo Monaco. *Fuga in Egitto.*



164. Lorenzo Monaco. *Callistoria ce-
lor tres crei.*



B.3.4. "111

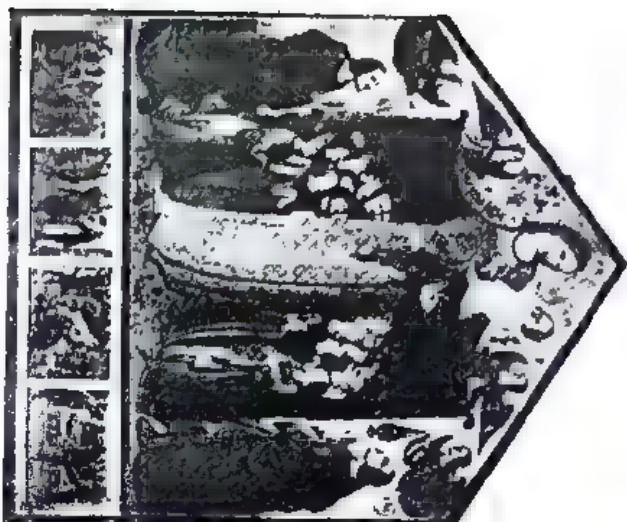
AS

165. Rossello di Jacopo
Frenchi. *Madona cu in-
geri si sfinți.*



166. Giovanni dal
Ponte. *Dante si
Petrusca.*

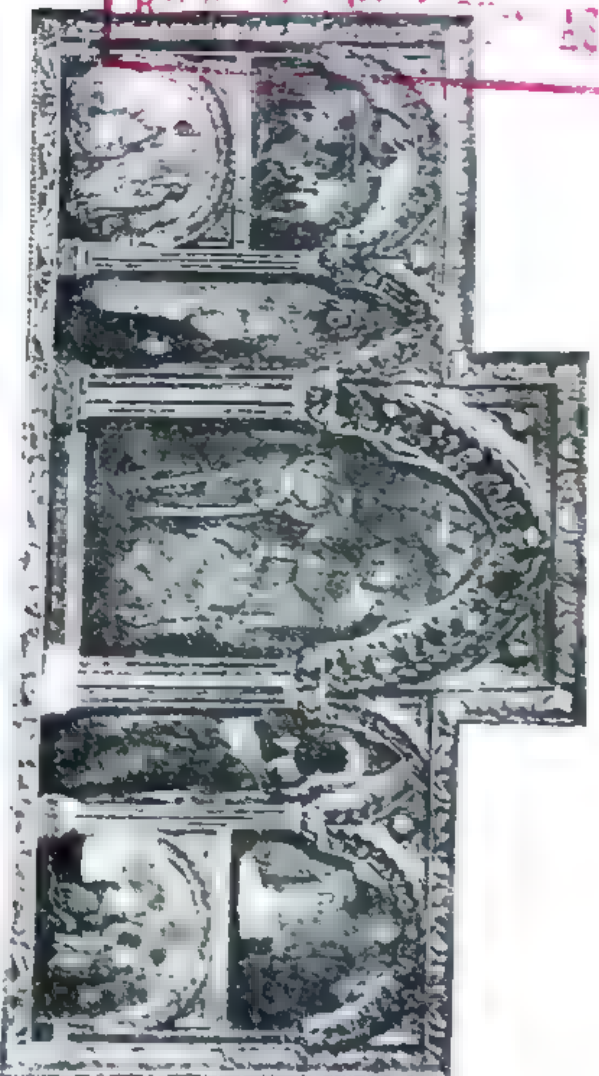
167. Parri Spinhelli,
Madonna
e Beata
Misericordia.



168. Francesco
Traini. Trionfui
lui Toma d'Aqui-
no.



169. Scuola pisană. Scene din viața sf. Dominic.



171. Vitale da Bologna. Poliptic. 1353.



172. Scola din Rimini. Madonna.



173. Simone del Crocifissi. Madonna cu fngerii și adoratori.

B.C.D. M. I. T. C. C. A. S.



175. Școala bologneză. Figura Morții. Detaliu din Triumful Morții.



174. Școala bologneză. Triumful Morții.



176. Școala bologneză. Cerșetori și schilozi. Fragment din Triumful Morții.



177. Școala bolo-
gneză. Cavaleri și
doamne distrându-
se. Fragment din
Triumful Morții.



178. Școala bolo-
gneză. Călușari.
Fragment din Tri-
umful Morții.



179. Școala bolo-
gneză. Judecata de apoi. Frescă din Campo-
santo.



180. Școala bolo-
gneză. Iadul. Frescă din Camposanto.



181. Școala bolo-
gneză. Anahoreții. Frescă din Camposanto.

182. Tommaso da Modena
Părintele Ioan de Saronita.



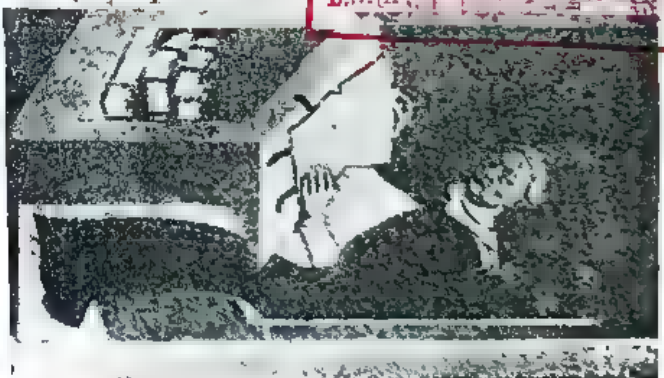
183. Tommaso da Modena.
Cardinalul Hugo din Pro-
vença.



184. Tommaso da Modena.
Cardinalul Nicolai din
Roven.



B.C.D. I. 1844



185. Tommaso
da Modena.
Papa Benedict XI.

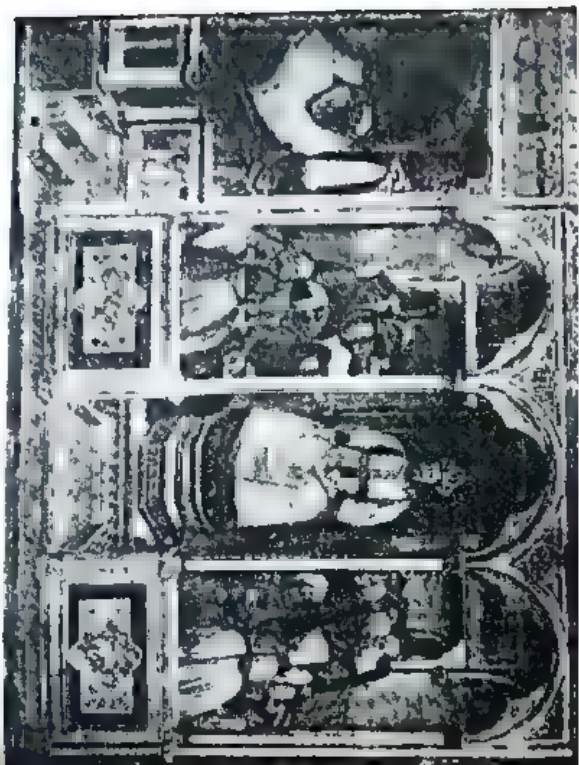
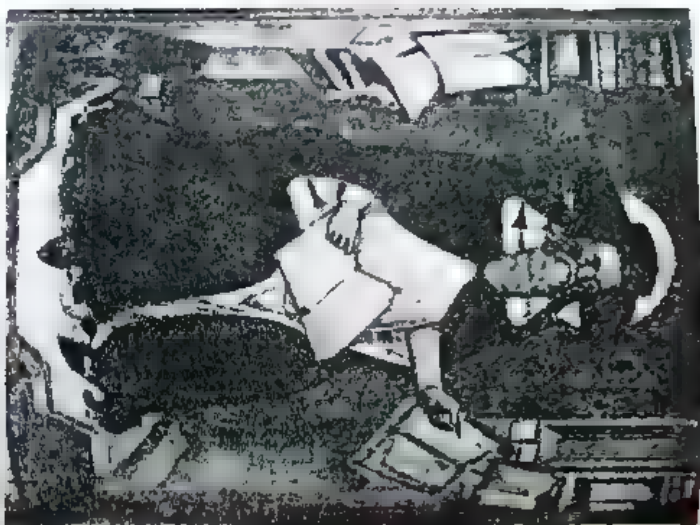


186. Tommaso da Modena.
Părintele Giovanni da
Scho.



187. Tommaso da Modena.
Albert cel Mare.

188. Tommaso da
Modena. Sf. Je-
ronim



189. Altichiero. Viziul lui Ramiro. Consiliul lui Ramiro

AS 100 11 200 12

190

Altichiero. Lupta de sub zidurile cetății Claujo.



191. Altichiero.
Orașul împărțind
hainele lui Cris-
tos.



192 Avanzo, *Miracolul sf. Lucia cu tauril.*



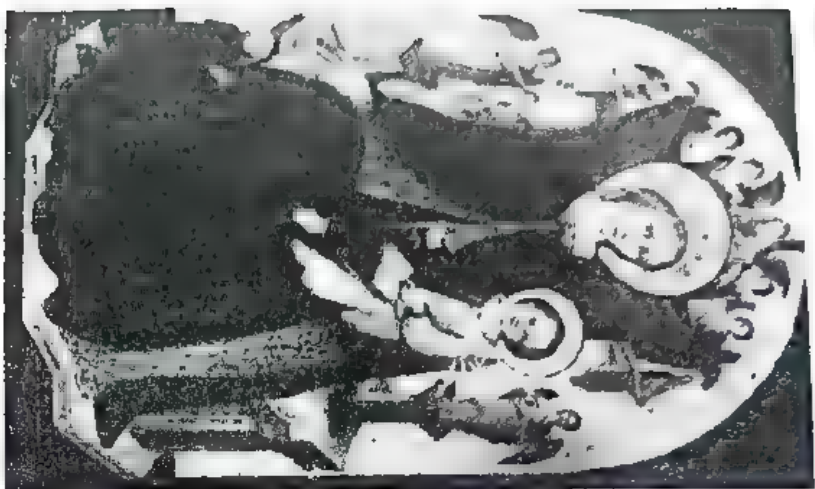
193. Avanzo, *Trei scene din martirul Sf. Lucia.*

194. Avanzo, *Im-
mormintarea sf.
Lucia.*

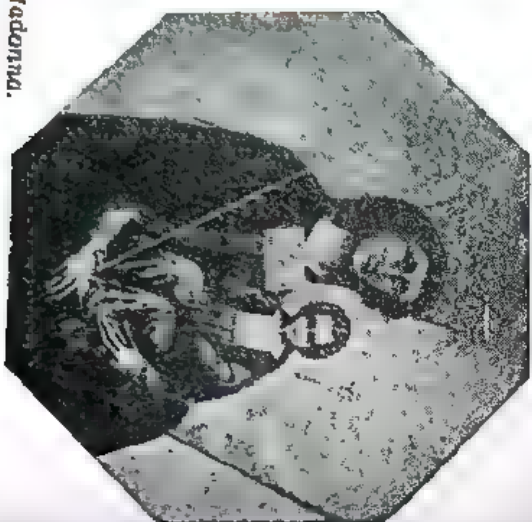


195. Avanzo, *Cap de bărbat.* Detaliu
din *Imormintarea sf. Lucia.*

200. Niccolò da Pietro. Madonna.



201. Guariento. Madonna.

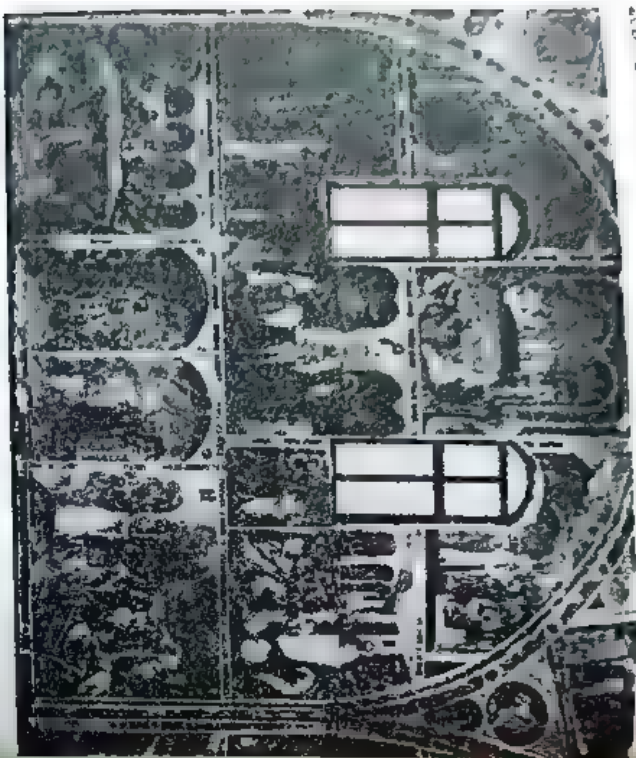


B.C. 1111111111 45

202. Giusto di Menabuoi. Cristo, Maria dominica, santi
e i figli.



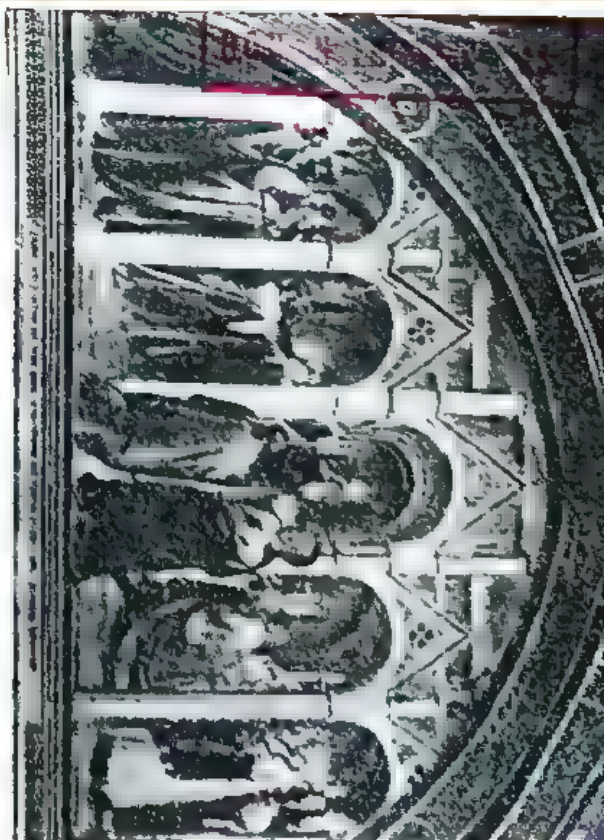
203. Giusto di Menabuol. Scene din viața lui Cristos.



206. Giovanni da Milano. Năsterea Măicii Domnului.



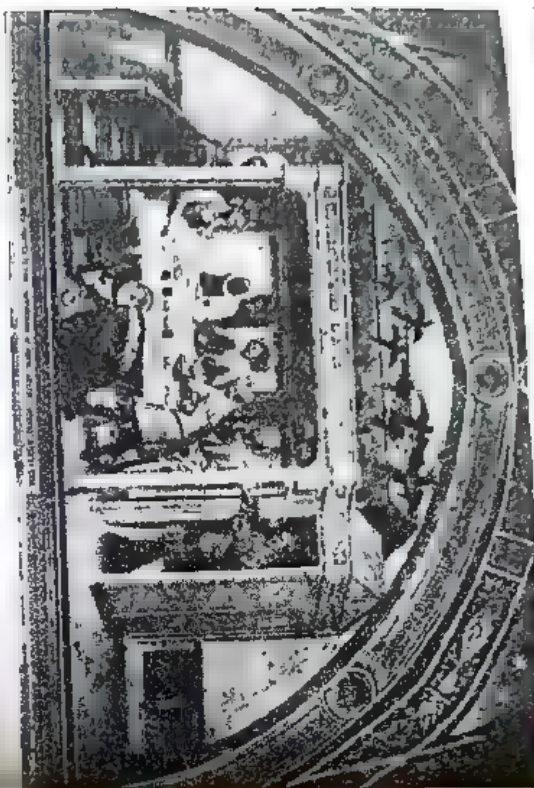
205. Giovanni da Milano. Alungarea lui Iosafat din templu.



204. Giusto di Menabuol. Cristos în fața pretorului, detaliu.



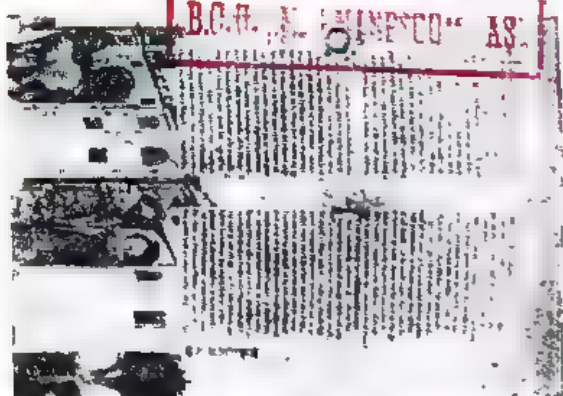
207 Giovanni da Milano. Barchesi di casa del Simon da
119021



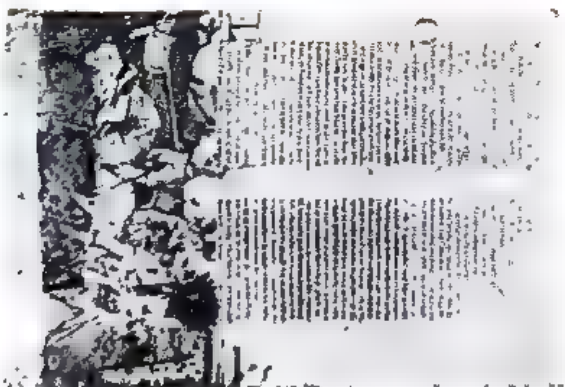
208. Giovanni da Milano. Madonna cu donatori.



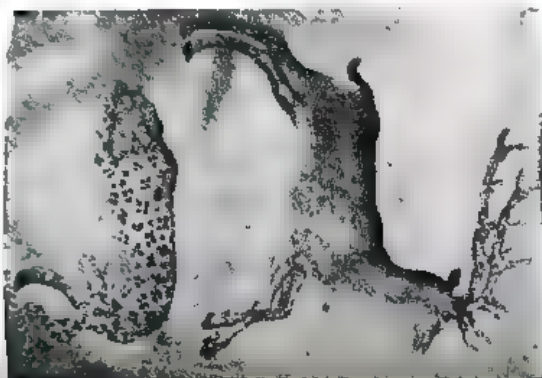
B.C.H. AL. MINISTRO AS



209—212 Maestru lombard de la sf. sec. XIV. Ilustraji la ro-
manul cavaleresc „Guiron le Courtois”.



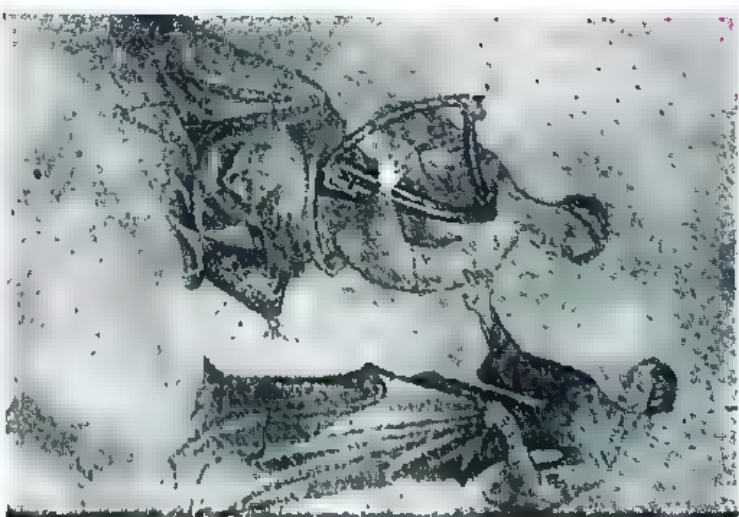
213. Giovannino de Grassi. Studii de animale.



214. 215. Giovannino de Grassi. Studii de animale.

B.C.C.

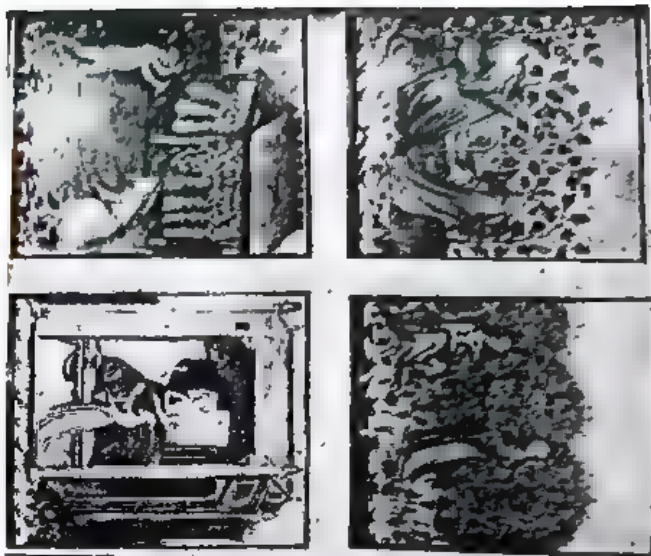
216. Giovannino de Grassi. Studii de femei.



217. Maestru lombard de la sf. sec. XIV. Sponacel
Ilustrație din Tratatul de igienă de la Viena.



218. Maestru lombard de la sf. sec. XIV.
 Ilustratie din Tratatul de legi de la
 Viena.



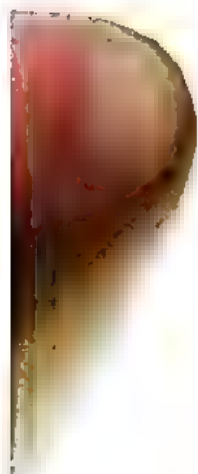
219. Maestru lom-
 bard de la sf. sec.
 XIV. Ilustratie la
 Tratatul de legi de
 la Viena.



220. Franco și Filippolo de Veris. Judecata de apoi.



221. Michelino da Besozzo, Logodna
sf. Ecaterina.



222. Școala lui Filippo de Veris, Ma-
dona cu adorator și
cu sf. Anton.

sionate, iar liniile formează bucle și meandre ornamentale. Trăsături asemănătoare se fac simțite și în cele patru desene înfățișându-i pe apostoli, aflate la Luvru, și în schița dublă de la Albertina (studiul unui cap de cerb, figuri de sfinți și schița pentru *Inchinarea magilor*). Aceste desene, atribuite în mod convingător de Toesca⁴¹¹ lui Michelino da Besozzo, nu lasă nici o îndoială că Besozzo a fost cel mai consecvent adept al esteticii franceze și că tocmai el a fost principalul propagator al influențelor franceze în Lombardia. Mișcarea condusă de el a prins rădăcini adânci în Lombardia care a devenit promotoarea manierismului gotic târziu. Cea mai bună dovadă o constituie fresca votivă din biserica San Francesco din Lodi, pictată pe la 1420 (il. 222)⁴¹². Tronul pe care stă Maria anticipează cele mai extravagante forme ale goticului flamboyant, mantia Mariei formează înflorituri liniare atât de ingenioase încât, pe lângă ele, felul de a picta chiar și al unui pictor atât de gotic ca Lorenzo Monaco pare sobru și reținut. Numai după ce cunoaștem asemenea lucrări putem să înțelegem cum de a reușit arta lombardă să reziste timp atât de îndelungat și cu atîta înverșunare la presiunea exercitată de formele renascentiste. Limbajul simplu și frust al lui Masaccio și Donatello trebuie să li se fi părut lombarzilor grosolan. Maeștrii lor preferați au rămas Gentile da Fabriano și Pisanello a căror manieră artistică, în măsura în care n-a rupt-o brusc cu tradițiile gotice, le era mai apropiată și mai accesibilă decît arta marilor maeștri toscani.

Dacă la Florența principalul curent a devenit, în secolul al XV-lea, realismul de tip renascentist, în schimb, în Italia de Nord, goticul a rămas stilul dominant de-a lungul primei jumătăți a quattrocento-ului. Chiar dacă au pătruns și aici unele elemente morfologice renascentiste, ele au căpătat repede o interpretare gotică. În aceasta rezidă printre altele deosebirea radicală dintre dezvoltarea artistică a Toscanei și cea a Italiei de Nord. Realismul de tip renascentist trece prin 169 „purgatoriul” științelor, el urmărește un țel prin-

cipial nou sub aspect artistic, depășește spiritua-
lismul gotic, eroizează realitatea, primește puter-
nice impulsuri creatoare din partea Antichității.
În loc să analizeze neobosit universul „infinitalui
mic“, precum adepții artei goticizante, întemeie-
torii Renașterii au mers din capul locului pe dru-
mul creării unor imagini sintetice calme, maies-
tuoase și monumentale. Arta lor s-a putut forma
numai în condițiile Florenței democratice, al cărei
mod de viață se deosebea de modul de viață al
castelului feudal în aceeași măsură în care se
deosebea o frescă de Masaccio de miniaturile lui
Michelino da Besozzo. Iată de ce arta lor este
atât de antagonică, între ei existând totdeauna o
prăpastie. Iar dacă unele personalități puternice
ca Lorenzo Ghiberti sau Jacopo della Quercia au
reșit uneori să arunce o punte peste această pră-
pastie, ea n-a devenit, nicidecum, mai puțin a-
dâncă. În epoca quattrocento-ului, întregul lanț al
conflictelor creatoare culminează în lupta ce se
duce între cele două tipuri diametral opuse de
gîndire artistică: cel al Florenței din timpul lui
Brunelleschi și cel al Lombardiei din timpul lui
Michelino da Besozzo. Oricît de mult am prețui
noi realismul empiric din nordul Italiei, viitorul
va aparține nu lui, ci Florenței lui Brunelleschi, a
lui Donatello și a lui Masaccio.

254. Despre pictura italiană, din secolul al XIV-lea vezi: Vişeslavţev, *GiOTTO i giottisti*, S. Peterburg — Moskva, 1881; Brach, *Giottos Schule in der Romagna*, Strassburg, 1902; Rothes, *Die Blütezeit der sienesischen Malerei*, Strassburg, 1904; Suida, *Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts*, Strassburg, 1905; Jacobsen, *Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena*, Strassburg, 1907; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V: *La pittura del Trecento*, Milano, 1907; L. Venturi, *Le origini della pittura veneziana*, Venezia, 1906; Rothes, *Anfänge und Entwicklungsgänge der altumbrischen Malerschulen*, Strassburg, 1908; Crowe and Cavalcaselle, *A History of Painting in Italy*, ed. by Douglas, 1—VI, London, 1903—1914; Testi, *La storia della pittura veneziana*, I: *Le origini*, Bergamo, 1909; Burckhardt, *Der Cicerone*, II—3: *Malerei*, Leipzig, 1910; p. 643—677; Rolfs, *Geschichte der Malerei Neapels*, Leipzig, 1910; Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milano, 1912; Jacobsen, *Umbrische Malerei des XIV., XV., und XVI. Jahrhunderts*, Strassburg, 1914; Khvoshinsky e Salmi, *I pittori toscani*, II: *I fiorentini del Trecento*, Roma, 1914; Sirén, *GiOTTO and some of his Followers*, I—II, Cambridge, 1917; Berenson, *Essays in the Study of Sienese Painting*, New York, 1918; Mather, *A History of Italian Painting*, New York, 1923, p. 1—106; Gnoli, *Pittori e miniatori nell'Umbria*, Spoleto, 1923; Vitzthum und Volbach, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, Wildpark — Potsdam, 1924, p. 265—332; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, II—IX, The Hague, 1924—1927; Antal, *Gedanken zur Entwicklung der Trecento- und Quattrocentomalerei in Siena und Florenz*, „Jahrbuch für Kunstwissenschaft“, 1924/25 (II), 171 p. 207 și urm.; Glielly, *Les primitifs siennois*, Paris,

1926; Sandberg-Vavalà, *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, Verona, 1926; Offner, *Studies in Florentine Painting. The Fourteenth Century*, New York, 1927; Cecchi, *Trecentisti senesi*, Roma, 1928; Toesca, *Die florentinische Malerei des XIV Jahrhunderts*, Leipzig, 1929 (există și o ediție în l. italiană); Berenson, *Studies in Medieval Painting*, New Haven, 1930; Offner, *Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, New York, 1930 și urm. (ediția a fost concepută în 30 de volume); Sinibaldi, *La pittura italiana del Trecento*, Firenze, 1930; Weigelt, *Die Sienesische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts*, Firenze — München, 1930; Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*, London, 1932; Edgell, *A History of Sieneese Painting*, New York, 1932; Mason Perkins, *Pitture senese*, Siena, 1933; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano, 1936; Salmi, *La Badia di Pomposa*, Roma, 1936; Isermeyer, *Rahmengliederung und Bildfolge in der Wandmalerei bei Giotto und den florentiner Malern des XIV. Jahrhunderts*, Würzburg, 1937; Salmi, *L'arte italiana, II: L'arte gotica e l'arte del primo Rinascimento*, Firenze, 1942; *Pittura italiana del Duecento e Trecento. Catalogo della Mostra Giottesca di Firenze del 1937*. A cura di Sinibaldi e Brunetti, Firenze, 1943; Valentiner, *Italian Gothic Painting*, Detroit, 1944; Servolini, *La pittura gotica romagnola*, Forlì, 1944; Lavagnino, *L'arte medioevale*, Torino, 1945; Coletti, *I primitivi: i senesi e i giotteschi*, Novara, 1946; Id., *I primitivi: i padani*, Novara, 1947; Carli, *I capolavori dell'arte senese*, Firenze, 1947; Clark, *International Gothic and Italian Painting*, „Journal of the Royal Society of Arts“, 1947, p. 757—770; Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, London, 1947; Filippini e Zucchini, *Miniature e pittori di Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze, 1947; Morisani, *Pittura del Trecento in Napoli*, Napoli, 1947; Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, 1951; Toesca, *Il Trecento*, Torino, 1951, p. 441—800; Sandberg-Vavalà, *Sieneese Studies. The Development of the School of Painting of Siena*, Florence, 1953, p. 57—213; Oertel, *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, Stuttgart, 1953, p. 121 și urm.; Coletti, *Gli studi sul Trecento pittorico italiano*, „Annali della scuola normale superiore di Pisa“, 1954 (XXII), p. 33—46; Shorr, *The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIV Century*, New York, 1954; Carli, *Dipinti senesi nel Contado e della Maremma*, Milano, 1955; Id., *La pittura senese*, Milano, 1955; Id., *I grandi maestri del Trecento toscano*, Bergamo, 1956; White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London, 1957.

255. Anatole France, *Le lys rouge*, Paris, s.d., p. 147—149.

256. Comp. Longhi, *Frammenti di Giusto da Padova*, „Pinacotheca“, 1928, p. 142.

257. Citatul este luat din Hofmiller, *Versuche*, München, 1900, p. 81.

258. Chledowski, *Siena*, I, Berlin, 1913, p. 65.

259. Despre Duccio, vezi: Lusini, *Notizie di Duccio pittore*, „Bollettino senese di storia patria“, 1898, p. 41 și urm.; Douglas, *Duccio*, „Monthly Review“, 1903, August; Wulff, *Zur Stilbildung der Trecento-malerei*, I: *Duccio und die Sienesen*, „Repertorium für Kunstwissenschaft“, 1904 (XXVII), p. 89—112; Weigelt, *Duccio di Buoninsegna*, Leipzig, 1911; Gielly, *Duccio di Buoninsegna*, „Revue de l'art ancien et moderne“, 1912 (XXXII), p. 289—302; Grüneisen, *Tradizione orientale bizantina, influssi locali ed ispirazione individuale nel ciclo cristologico della Maestà di Duccio*, „Rassegna d'arte senese“, 1912 (VII), p. 15—51; Lusini, *Di Duccio di Buoninsegna*, ibid., p. 60—98; Id., *Catalogo dei dipinti della Mostra Ducciana*, ibid., p. 105—154; De Nicola, *Mostra di opere di Duccio e della sua scuola*, Siena, 1912; Van Marle, *Recherches sur l'iconographie de Giotto et de Duccio*, Strassbourg, 1920; Id., *The Development of the Italian Schools of Painting*, II The Hague, 1924, p. 1—67 (cu o bibliografie detaliată); Weigelt, *The Madonna Rucellai and the Young Duccio*, „Art in America“, 1929 (XVIII), p. 3—24; 105—120; Toesca, *Trecentisti toscani nel Museo di Berna*, „L'arte“, 1930 (XXXIII), p. 5—6; Kennedy North, *The Conservation of the King's Duccio*, „Burlington Magazine“, 1930 (LVII), p. 205; Lasareff, *Duccio and Thirteenth-Century Greek Icons*, „Burlington Magazine“, 1931 (LIX), p. 154—169; Bacci, *Notizia su Duccio, i figli, il nipote e i bisnipoti, pittori*, „Bullettino senese di storia patria“, 1932, p. 234 și urm.; Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*, London, 1932, p. 142—160; Van Marle, *Two Unknown Paintings by Duccio di Buoninsegna*, „Apollo“, 1936 (XXIV), p. 213—214; V. P., *La Maestà di Duccio Buoninsegna. Storia e poesia di un dipinto*, Siena, 1939; Alpatov, *Italianskoe iskusstvo epokh Dante i Giotto*, p. 110—117; Edgel, *A Crucifixion by Duccio with Wings by Simone Martini*, „Burlington Magazine“, 1946 (LXXXVIII), p. 107—112; Carli, *Vetrata Duccesca*, Firenze, 1946; Longhi, *Giudizio sul Duecento*, „Proporzioni“, 1948 (II), p. 37; Brandl, *Duccio*, Firenze, 1951; Meiss, *A New Early Duccio*, „Art Bulletin“, 1951 (XXXIII), p. 95—104; Longhi, *Prima Cimabue, poi Duccio*, „paragone“, 1951, Nr. 23, p. 8—13; Carli, *Duccio*, Milano-Firenze, 1952; Volpe, *Preistoria di Duccio*, „Paragone“, 1954, No 49, p. 4—22. Duccio a

pornit nu de la modelele bizantine din secolele XI—XII (cum crede Berenson), ci de la operele de pictură paleologă timpurie. Curățarea nu demult a tripticului din palatul Buckingham dă toate motivele să se creadă că Duccio a pictat și el la această lucrare la realizarea căreia a participat și atelierul său. Dintre cele două tablouri publicate de Van Marle sub numele lui Duccio, numai *Madona* din colecția Stoclet poate fi considerată autentică. Cealaltă *Madonă* (aflată într-o colecție particulară americană) aparține școlii lui Duccio. Longhi și Volpe au făcut încercarea de a reconstitui drumul creator urmat de tânărul Duccio, în care au văzut un artist aflat în întregime sub influența lui Cimabue și căruia i-au atribuit o parte din frescele de pe pereții bisericii superioare a Bazilicii San Francesco din Assisi (*Izgonirea din rai, Răstignirea*, o figură de inger ș.a.) și o serie de lucrări de șevalet (*Madona din San Remigio, Răstignirea* din Palazzo Vecchio ș.a.). Această ipoteză despre geneza florentină a stilului lui Duccio ca și atribuirile respective mi se par inacceptabile întrucât lui Duccio i se atribuie lucrări realizate fie de maeștri de la Roma, fie de florentini. Fantezistă mi se pare și ipoteza lui Van Marle despre influența lui Duccio asupra lui Andrei Rubliov.

260. Discutarea amănunțită a disputei științifice despre *Madona Rucellai*, vezi la Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, II*, p. 5—10. Comp. Weigelt, *Die sienesische Malerei*, p. 3—6, 64—65 și nota 374 din vol. I al cărții de față.

261. Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*, p. 155—160.

262. Aceste citate ca și cele ce vor urma au fost luate din cartea lui Ferré, *Le livre de l'expérience des vrais fidèles par Sainte Angèle de Foligno*, Paris, 1927, p. 308, 366, 406, 274, 358.

263. Despre școala lui Duccio, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, II*, p. 68—161; Weigelt, *Die sienesische Malerei*, p. 17—20, 74—79; Edgell, *A History of Sienese Painting*, New York, 1932; Bacci, *Dipinti inediti e sconosciuti di Pietro Lorenzetti, Bernardo Daddi etc. in Siena e nel contado*, Siena, 1939; Garrison, *A Ducciesque Tabernacle at Oxford*, „Burlington Magazine”, 1946 (LXXXVIII), p. 214—223; Toesca, *Il Trecento*, p. 515—519; Coor-Achenbach, *A Dispersed Polytych by the Badia a Isola Master*, „Art Bulletin”, 1952 (XXXIV), p. 311 și urm. Lui Segna di Bonaventura îi aparține o mare *Răstignire* semnată, aflată în Muzeul de artă plastică A. S. Pușkin din Moscova. *Madona* păstrată în același muzeu, atribuită de V. K. Andreeva lui Segna di Bonaventura (Andreyeff, *Some Paintings of the Sienese School in the Museum* 174

of Fine Arts, Moscow, „Burlington Magazine“, 1925 (XLVII), p. 151 și urm.), aparține aceluiași maestru cărui a fi aparține și *Madona* din Collegiata din Asciano. Vezi. Weigelt, *Die Sienesische Malerei*, p. 76.

264. Berenson, *Essays in the Study of Sienese Painting*, New York, 1918, p. 1—36. Dewald, [*The Master of the Ovale Madonna*, „Art Studies“, 1923 (I), p. 45—54] și Peter [*Ugolino Lorenzetti e il Maestro di Ovale*, „Rivista d'Arte“, 1931 (XIII) p. 1 și urm. I] consideră că Berenson a unit sub numele de Ugolino Lorenzetti lucrările a doi maeștri diferiți. O parte dintre aceste lucrări (grupul celor mai târzii) sînt atribuite de cei doi cercetători Maestrului *Madonei* din Ovale. Meiss [*Bartolommeo Bulgarini, altrimenti detto „Ugolino Lorenzetti“*, „Rivista d'Arte“, 1936 (XVIII) p. 113—136], solidarizîndu-se cu Berenson, îl identifică pe Ugolino Lorenzetti cu pictorul sienez Bartolomeo Bulgarini, menționat în documente din anii 1337 și 1338. Comp. Hendy, *Ugolino Lorenzetti: Some Further Attributions*, „Burlington Magazine“, 1929 (LV), p. 232; Mather, *Maestro Fredi da Siena*, „Art in America“, 1937 (XXVI), p. 30—32; Toesca, *Il Trecento*, p. 572—574. Lui Ugolino Lorenzetti îi aparține *Răstignirea* aflată la Ermitaj. Sînt înclinat să-i atribui lui Ugolino da Siena și fragmentul de poliptic reprezentînd doi sfinți înfățișați pînă la briu, aflat tot la Ermitaj.

265. Despre Simone Martini, vezi: Gosche, *Simone Martini*, Leipzig, 1899; Gielly, *Les trecentistes siennois: Simone Martini et Lippo Memmi*, „Revue de l'art ancien et moderne“, 1913 (XXXIII), p. 205—220, 253 și urm.; Andreeva, *Madonna-Annunziata gr. Stroganov v. imp. Ermitaj i el mesto sredi sozdani Simone di Martino*, „Sborniki Moskovskogo Merkuria po istorii literatury i iskusstva, vip. 1, Moskva, 1917, p. 149—162; Van Marle, *Simone Martini et les peintres de son école*, Strassbourg, 1920; Dami, *Il politico pisano di Simone Martini*, „Dedalo“, 1922 (III), p. 5—14; Weigelt, *Die sienesische Malerei*, p. 20—33, 79—88; Micheli, *Simone Martini*, Torino, 1931; Brandi, *Die Stilentwicklung des Simone Martini*, „Pantheon“, 1934 (XIV), p. 225—230; De Rinaldis, *Simone Martini*, Roma, 1936; Mazzoni, *Influssi danteschi nella „Maestà“ di Simone Martini*, „Archivio storico italiano“, 1936 (94), p. 145 și urm.; Peter, *Quand Simone Martini est-il venu en Avignon?* „Gazette des Beaux-Arts“, 1939, I, p. 153—174; Bacel, *Fonti e commenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1944, p. 155 și urm.; Edgell, *A Crucifixion by Duccio with Wings by Simone Martini*, „Burlington Magazine“, 1946 (LXXXVIII) p. 107 și urm.; Paccagnini, *An Attribution to Simone Martini*, „Burlington Magazine“, 1948 (XC), p. 75—80; Pope-Hennessy, *Three Panels by Simone Martini*,

„Burlington Magazine“, 1949 (XCI), p. 195—196; Coletti, *The Early Works of S. Martini*, „Art Quarterly“, 1949 (XII), p. 291—308; Edgell, *Two Recently Acquired Sienese Paintings in the Museum of Fine Arts*, „Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston“, 1953, p. 7—10; Paccagnini, *Simone Martini*, Milano, 1955; Gnudi, *Grandezza di Simone*, „Scritti di storia dell' arte in onore di Lionello Venturi“, Roma, 1956, p. 87—100; Steinweg, *Beiträge zu Simone Martini und seiner Werkstatt*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz“, 1956 (VII), p. 162—168. Van Marle îl consideră pe Simone discipol al cumnatului său Memmo di Filippuccio, ceea ce mi se pare neconvingător. Probabil că Simone a învățat în mod nemijlocit cu Duccio. O mare eroare face Weigelt când neagă influența lui Giotto asupra lui Simone, pentru că în afara acestei influențe nu poate fi explicată evoluția artistică a acestui maestru.

266. Parțial, un asemenea punct de vedere împărtășește și Peter care vede prea simplist evoluția artistică a lui Simone care a mers, chipurile, consecvent de la o viziune plastică spațială spre una biduală. Pornind de la această teorie hazardată, Peter a datat în mod eronat micul altar din Anvers, la anul 1330. Vezi Peter, *Ouand Simone Martini est-il venu en Avignon?* p. 153 și urm.

267. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, III, Leipzig, 1860, p. 165.

268. Acest triptic este atribuit lui Simone de către Burckhardt, Berenson, Perkins, Van Marle, Weigelt și Paccagnini. Langton Douglas consideră că tripticul a fost doar început de către Simone, fiind terminat de discipolii săi. Dami și Toesca consideră, de asemenea, că la realizarea tripticului au participat și elevii maestrului. Venturi, Perraté și Guttmann atribuie tripticul respectiv lui Lippo Memmi. Vezi Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, II, p. 231. Nu se poate nega că acest triptic iese întru totul de pe linia principală de dezvoltare a lui Simone. În el se afirmă puternic trăsăturile realiste; scenele laterale sînt gîndite și executate într-un spirit degajat specific picturii de gen și neobișnuit la Martini. Dar pe de altă parte, nu poți să nu recunoști și existența unor substanțiale asemănări între această lucrare și alte opere ale lui Simone. Probabil că aici avem de-a face cu o linie colaterală în creația lui Simone, pe care acesta n-a dezvoltat-o mai departe întrucît ea a fost întreruptă de afirmarea tendințelor decorative gotice.

269. Problema datării picturilor murale din Assisi este una dintre cele mai controversate în creația lui Martini. Venturi, Van Marle, Peter și Toesca le datează în deceniul al treilea, iar Della Valle, Goeché, 176

Langton Douglas, Berenson și Weigelt — în deceniul al patrulea. Eu opinez pentru primii ani din deceniul patru, adică pentru epoca ce precede imediat realizarea *Bunei Vestiri* de la Uffizi (c. 1333).

270. Consider ca o neînțelegere încercarea lui Richter [*Simone Martini Problems*, „Burlington Magazine”, 1929 (LIV), p. 166 și urm., 282] de a atribui icoana de la Ermitaj lui Paolo di Giovanni Fel. O datare atât de tirzie a acestei lucrări este neconvincătoare. Weigelt este inclinat s-o atribue școlii lui Martini, dar Berenson, Van Marle și Toesca o consideră, pe bună dreptate, ca o lucrare autentică a maestrului. *Madonna Annunziata* din colecția Stoclet din Bruxelles, publicată de Richter ca aparținându-i lui Martini, este de fapt o icoană din a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Berenson (*Pitture italiane del Rinascimento*, p. 506) o atribue (cu semn de întrebare) lui Lippo Vanni.

271. Despre relațiile lui Simone Martini cu Petrarca, vezi: Rossi, *Simone Martini e Petrarca*, „Arte antica senese”, 1904 (I), p. 160—182. Petrarca îl pomeneste pe Simone în două sonete (94 și 50). În cel de al doilea sonet poetul scrie:

Quando giunse a Simon l'alta concetto
Ch'a mio nome gli pose in man lo stile
S'havesse date a l'opera gentile
Con la figura, voce ed intelletto, etc...

În sonetul 86, Petrarca menționează din nou portretul Laurei, înălțându-l pe Simone mai presus decât Zeuxis, Praxiteles și Fidias. Miniatura din Codexul ambrosian în care este înfățișat Servius arătându-i-l lui Eneas pe Vergiliu și scena agrestă de gen care conține o aluzie la „Georgice” și la „Bucolice” conține pe verso următoarea însemnare făcută de mina lui Petrarca:

Mantua Virgillum qui talia carmina finxit
Sena tulit Symonem digito qui talia prinxit.

Această miniatură a avut de suferit în cursul restaurării.

272. Altarul din Antwerpen a fost reconstituit pentru prima oară de către Schubring. Vezi Schubring, *Ein Passionsaltärchen aus Avignon*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen”, 1902 (XXIII), p. 141 și urm. În porticul catedralei din Avignon s-au păstrat pleturi murale puternic deteriorate aparținându-i lui Simone — *Madona cu îngeri*, cu sfinți și cu cardinalul Jacopo Stefaneschi, *Cristos* și *Buna Vestire*. Vezi Perkins, *Gli affreschi di Simone da Avignone*, „Rassegna d'arte senese”, 1908 (IV), p. 87—88; Müntz, *Les peintures de Simone Martini à Avignon*, „Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1884; Id., „Gazette Archéologique”,

1887, p. 104 și urm.; Didot et Laffillée. *La peinture décorative en France*, Paris, 1889, p. 58. În catedrala din Avignon se mai afla încă o frescă, azi dispărută aparținându-i lui Martini — *Eliberarea prințesei de către sf. Gheorghe* (este caracteristic faptul că Martini l-a înfățișat aici pe sfântul cel mai popular în cercurile cavalierești). S-a păstrat un vechi desen după această frescă. Vezi: De Nicola, *L'affresco di Simone Martini ad Avignone*, „L'Arte”, 1906 (IX), p. 336 și urm.

273. Ghiberti, *Commentarii*, ed. Schlosser, I, p. 42; II, p. 147.

274. Despre toți acești maestri, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, II, p. 251—283, 303—309, 600; Weigelt, *Die sienesische Malerei*, p. 33—34, 88—90 (cu indicarea literaturii respective a problemei date); Toesca, *Il Trecento*, p. 549—550, 554, 594. Vezi, de asemenea, A. Venturi, *Una tavoletta inedita del „Maestro del Codice di S. Giorgio”*, „L'Arte”, 1930 (XXXIII), p. 377—378; Van Marle, *Le Maître du Codex de Saint-Georges et la peinture française du XIV-e siècle*, „Gazette des Beaux-Arts”, 1931, I, p. 1—28; Kaftal, *Iconografia dei due pannelli laterale dell'Annunciazione di Simone Martini e Lippo Memmi*, „Rivista d'Arte”, 1939 (XXI), p. 93—96; Ameisenowa, *Opere inedite del Maestro del Codice di San Giorgio*, „Rivista d'Arte”, 1939 (XXI), p. 97—125; Milliken, *An Illuminated Miniature by Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci*, „Art in America”, 1925 (XIII), p. 161—166; Brandi, *Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci*, „L'Arte”, 1932 (XXXV) p. 223—236; Șcerbaceva, *Kartina Naddo Cekarelli v Ermitaže*, „Trudi ot dela zapadnoevropeiskogo iskusstva Gos. Ermitaja”, 1941 (II), p. 5—9. Volpe, *Una Crocifissione di Niccolò Tegliacci*, „Paragone”, 1951, No 21, p. 39—41; Bologna, *Due dipinti di Niccolò Tegliacci*, „Paragone”, 1952, No 35, p. 37—40; Francis, *A Sienese Madonna and Child by Lippo Memmi*, „Bulletin of the Cleveland Museum of Art”, 1953 (XL), p. 59—61; Zeri, *Su problema di Niccolò Tegliacci e Luca di Tommé*, „Paragone”, 1958, No 105, p. 3—16. În Muzeul de artă plastică „A. S. Pușkin” din Moscova, se păstrează două excelente lucrări de Lippo Memmi — figurile pînă la brîu ale lui Augustin și Magdalenei (părțile dintr-un poliptic dezmembrat).

275. Despre Barna, vezi: Ghiberti, *Commentarii*, ed. Schlosser, I, p. 42; *Il Codice Magliabechiano Cl. XVII*, 17 contenește notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo, scritte da Anonimo fiorentino, ed. Frey, Berlin, 1893, p. 84—86; Vasari — Milanesi, *Vite*, I, p. 647—651; De Nicola, *Barna*, „Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler”, II, p. 506; Perkins, *Ancora dei dipinti sconosciuti della* 178

scuola senese, „Rassegna d'arte senese“, 1907 (III), p. 74; Schlegel, *L'Annunciazione del Barna*, „L'Arte“, 1909 (XII), p. 204—207; Berenson, *Essays in the Study of Sienese Painting*, p. 32—33; Van Marle, *Simone Martini*, p. 166; Perkins, „Una pittura di Barna da Siena“, „Rassegna d'arte senese“, 1920 (XIII), p. 109—114; Edgell, *The Boston „Mystic Marriage of St. Catherine“ and Five more Panels by Barna Senese*, „Art in America“, 1924, (XII), p. 49 și urm.; Van Marle, *Opere giovanili di Barna da Siena*, „Rassegna d'arte senese“, 1922 (XV), p. 41—44; Id., *Nuove attribuzioni a Barna da Siena*, *ibid.*, 1925 (XVIII), p. 43—45; Id., *The Development of the Italian Schools of Painting*, II, p. 283—300; Id., *Due tavole di Barna da Siena*, „La Balzana“, 1927, p. 243 și urm.; Langton Douglas, *I dipinti senese della „Collezione Benson“*, *passati da Londra in America*, *ibid.*, 1927, p. 103—104; Bacci, *Il Barna o Barna, pittore della Collegiata di San Gturignano, è mai esistito?*, *ibid.*, 1927, p. 249 și urm.; Brandi, *Barna e Giovanni d'Asciano*, *ibid.*, 1928, p. 19 și urm.; Grassi, *Le Contrade*, *ibid.*, 1929, p. 60; Weigelt, *Die sienesische Malerei*, p. 34—35, 90; Faison, *Barna and Bartolo di Fredi*, „Art Bulletin“, 1932 (XIV), p. 285—315; 1933 (XV), p. 293—294; Perkins, *Pitture senese poco conosciute*, „La Diana“, 1932 (VII), p. 80—83; Van Marle, *La pittura all' esposizione d'arte italiana di Amsterdam*, „Bollettino d' Arte“, 1935 (XXVIII), p. 296—297; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 35—36; Gabrielli, *Ancora di Barna, pittore delle storie del Nuovo Testamento nella Collegiata di S. Gimignano*, „Bollettino senese di storia patria“, 1936, p. 113 și urm.; Sandberg-Vavalà, *Some Partial Reconstructions*, I, „Burlington Magazine“, 1937 (LXXI), p. 177; Hodges, *Die Fresken von Barna da Siena in San Gimignano*, Heidelberg, 1938; Salinger, *Early Sienese Panel*, „Bulletin of the Metropolitan Museum of Art“, 1944, p. 181—183; Pope Hennessy, *The Pseudo-Barna and Giovanni d'Asciano*, „Burlington Magazine“, 194 (LXXXVIII), p. 35—37; Meiss, *Painting in Florence and Siena*, p. 53—56.

276. Despre Pietro Lorenzetti, vezi: Vasari, *Vita di R. Laurati*, ed. Mason Perkins, Firenze, 912; Gielly, *Pietro Lorenzetti*, „Revue de l'art ancien et moderne“, 1912 (XXXII), p. 449—462; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, II, p. 321—377; Dewald, *Pietro Lorenzetti*, „Art Studies“, 1929 (VII), p. 131—166 (cu o bibliografie amănunțită); Weigelt, *Die sienesische Malerei*, p. 36—47, 91—95; Sinibaldi, *Note su Pietro Lorenzetti*, „L'Arte“, 1930 (XXXIII), p. 237—250; Sandberg-Vavalà, *The Problem of Pietro Lorenzetti*, „Burlington Magazine“, 1930; (LVII), p. 141—142; Cecchi, *Pietro Lorenzetti*, Mi-

lano, 1930; Brandi, *Affreschi inediti di Pietro Lorenzetti*, „L'Arte”, 1931. (XXXIV), p. 332—347; Colasanti, *Due dipinti inediti di Simone Martini e di Pietro Lorenzetti*, „Dedalo”, 1932 (XII), p. 568—665; Sinibaldi, *I Lorenzetti*, Siena, 1933; Peter, *Contributi alla conoscenza di Pietro Lorenzetti e dalla sua scuola*, „La Diana”, 1933 (VIII), p. 64 și urm.; Bacci, *Dipinti inediti e sconosciuti di Pietro Lorenzetti*, Bernardo Daddi etc... in Siena, e nel contadi, Siena, 1939; Brandi, *Ricomposizione restauro della pala del Carmine*, „Bollettino d'Arte”, 1948 (XXXII), p. 68—77; Volpe, *Proposte per il problema di Pietro Lorenzetti*, „Paragone” 1951, No 23, p. 13—26; Longhi, *Una Crocifissione di Pietro Lorenzetti*, ibid., p. 26—27; Gregori, *Due opere di Pietro Lorenzetti*, ibid., 1953, No. 47, p. 77—80; Zeri, *Reconstruction of a Two-Sided Reliquary Panel by P. Lorenzetti*, „Burlington Magazine”, 1953 (XCV), p. 245. Cea mai riguroasă listă critică de lucrări aparținând lui Pietro Lorenzetti a dat-o Dewald. Printre altele, el a exclus, pe bună dreptate, dintre lucrările atribuite maestrului frescele din biserica Servi din Siena (*Înălțarea lui Ioan la cer*, *Uciderea pruncilor* și *Ospățul lui Irod*), ca și altarul *Santa Umiltà* din Uffizi (două scene din acest altar se află la Berlin), aceste lucrări fiind atribuite de Dewald școlii lui Lorenzetti. Atribuirea de către Peter și Toesca a *Madonei* de la Uffizi, datate 1340, perioadei timpurii din creația lui Lorenzetti n-a fost confirmată cu ocazia cercetării atente a semnăturii și datei, întreprinse în cursul restaurării lucrării.

277. Tizio apud Della Valle, *Lettere Senese*, II, Roma, 1785, p. 213. De obicei frescele din Assisi sînt datate la sfîrșitul deceniului patru. Weigelt (*Die sienesische Malerei*, p. 38—45) a făcut încercarea de a revizui această datare tradițională. Ambele *Madone* au fost datate de el la sfîrșitul anilor 20 (*Madona cu sf. Francisc* și cu *Ioan Botezătorul* este, cum a arătat Dewald, lucrarea unui discipol al lui Pietro), frescele de pe laturile arcadei de la intrarea în capela Orsini au fost datate de el la sfîrșitul anilor '20 (*Madona cu sf. anii '40* (nu înainte de 1342) și frescele boltii — în a doua jumătate a deceniului al cincilea. O asemenea împărțire a frescelor în grupuri cronologice mi se pare oarecum arbitrară. În afară de frescele de pe boltă, toate celelalte trebuie să fi fost realizate în anii '30. Nefondată este și încercarea lui Volpe de a răsturna toată această cronologie și de a data picturile de pe boltă, în care el vede mari izbînzii ale geniului lui Pietro Lorenzetti, între anii 1315—1320.

278. Operele Maestrului *Madonei* din Oville (comp. nota 204) și ale Maestrului tripticului din Dijon, ce trec adesea ca aparținîndu-l lui Pietro Lorenzetti, au fost grupate pentru prima oară de către Dewald 180

(Pietro Lorenzetti, „Art Studies“, 1929, p. 154—158). Ultimului din cei doi maeștri, Dewald li atribuie o serie de Madone din colecția Berenson din Florența, din Muzeul Poldi-Pezzoli din Milano), *Cristos în fața lui Pilat*, din Galeria Vaticanului și *Un sfânt necunoscut în fața tribunalului roman*, din National Gallery, Londra. Eu sînt înclinat să-l atribui acestui maestru și *Madona cu sfinți, cu îngeri și cu Cristos în slavă*, aflată la Ermitaj, și pe care E. K. Lipgart a atribuit-o lui Pietro Lorenzetti. Comp. Sinibaldi, *Un dipinto del Maestro di Digne nella Galleria Walters di Baltimore*, „L'Arte“, 1941 (XLIV), p. 38—43; Pope-Hennessy, *A Madonna by Andrea Vanni*, „Burlington Magazine“, 1943. (LXXXIII), p. 174—175.

279. Despre Ambrogio Lorenzetti, vezi Ghiberti, *Commentarii*, ed. Schlosser, p. 40—42, 63 (vezi versiunea rusă a lui A. A. Guber, Lorenzo Ghiberti, *Commentarii*, Moskva, 1938, p. 23—25); Vasari — Milanesi, *Vite*, I, p. 521—535 (comp. vers. rusă a lui A. I. Venediktov: *Giorgio Vasari, Jizneopisanie naibolee znamenitih jivopiscev, vaiatelei i zodcih*, I, Moskva, 1956, p. 323—326); Meyenburg, *Ambrogio Lorenzetti*, Zürich, 1903; Gielly, *Ambrogio Lorenzetti*, „Revue de l'art ancien et moderne“, 1912 (XXXI), p. 61—72, 142—52; Kern, *Die Anfänge der Zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des XIV. Jahrhunderts*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz“, 1913 (II), p. 58—65; Bargagli, *Il Mappamondo di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena*, „Rassegna d'arte sienese“, 1914 (X), p. 3—14; De Nicola, *Il soggiorno fiorentino di Ambrogio Lorenzetti*, „Bollettino d'Arte“, 1922 (XVI), p. 49—58; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, II, p. 377—431; Rowley, *Ambrogio Lorenzetti il Pensatore*, „La Balzana“, 1927, p. 211—220; Sinibaldi, *Come Lorenzo Ghiberti sentisse Giotto e Ambrogio Lorenzetti*, „L'Arte“, 1928 (XXXI), p. 80—82; Id., *Rapporti di Ambrogio Lorenzetti con S. Martini e con Giotto*, ibid., p. 207—212; Id., *Caratteri Orientali nell'arte d'Ambrogio Lorenzetti*, ibid., 1929 (XXXII), p. 68—70; Weigelt, *Die sienesische Malerei*, p. 47—59; 95—99; Peter, *Pietro és Ambrogio Lorenzetti egy elpusztult freskóciklusa*, „Szépművészeti Múzeum Évkönyvei“, 1931, p. 52—81 comp. recenzie lui Marchini în „Rivista d'Arte“, 1938 (XX), p. 304—314; Sinibaldi, *I Lorenzetti*, Siena, 1933; Grünzweig, *Una nuova prova del soggiorno d'Ambrogio Lorenzetti a Firenze intorno al 1320*, „Rivista d'Arte“, 1934 (XV), p. 249—251; Brandt, *Lo stile di Ambrogio Lorenzetti*, „Critica d'Arte“, 1935 (I), p. 61 și urm.; Mather, *Nuove informazioni relative alle matricole di Giotto*, *Gaddi di Zanobi Gaddi*, B. Daddi, A. Lorenzetti, T. Gaddi ed altri pittori nell'Arte dei Medici e Spe-

ziali di Firenze, „L'Arte“, 1936 (XXXIX), p. 54, 64, Peter, Giotto and Ambrogio Lorenzetti, „Burlington Magazine“, 1940 (LXXVI), p. 3—8; Setti, Il „Maestro di S. Agostino“, e Ambrogio Lorenzetti, „Commentari“, 1950 (I), p. 207—210; Zeri, Due resti di un pannello di Ambrogio Lorenzetti, „Paragone“, 1951, Nr. 13, p. 52—54; Volpe, Ambrogio Lorenzetti e le congiunzioni fiorentine-senesi nell quattro decennio del Trecento, ibid., p. 40—52; Longhi, Un pannello di A. Lorenzetti, ibid., 1952, No 31, 39—40; Edgell, Two Recently Acquired Sienese Paintings in the Museum of Fine Arts, „Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston“, 1953, p. 7—10; Brandi, Chiaramenti sul „Buon Governo“ di A. Lorenzetti, „Bollettino d'Arte“, 1955 (XL), p. 119—123; Tampieri, Il S. Michele di Asciano di Ambrogio Lorenzetti, „Critica d'Arte“, 1956, fasc. 13—14, p. 56—62; Hibbard, A Representation of „Fides“ by Ambrogio Lorenzetti, „Art Bulletin“, 1957 (XXXIX), p. 137—138; Rowley, Ambrogio Lorenzetti, Princeton, 1958. Rowley neagă pe bună dreptate paternitatea lui Ambrogio Lorenzetti asupra următoarelor lucrări atribuite de obicei lui. Madona tripticului din Badia a Rofeno; polipticul din biserica Santa Petronilla din Academia sieneză; altarul dezmembrat și frescele din Badia in Monte Siepi aproape de San Galgano (vezi: Rowley, *The Gothic Frescoes at Monte Siepi*, „Art Studies“, 1929, p. 107—127) și Madona, din colecția Platt. Ultimele patru lucrări sînt atribuite de Rowley maestrului Niccolò pe care, cred, nu trebuie să-l identificăm, cum face Rowley, cu Niccolò di Segna.

280. Această statuie a fost îndepărtată printr-o decizie din 7 noiembrie 1357, întrucît „îți era scîrbă să o privești (cum inhonestum videatur). Probabil că statuia o înfățișa pe Afrodita nudă de tipul Medici. Vezi: Lisini, „Miscellanea storica senese“, 1898 (V), p. 175 și urm.; Mahler, „Revue archéologique“, 1902 (I), p. 33 și urm.; Id. „Comptes rendus de l'Académie d. Inscr. et Belles Lettres“, 1905, p. 623; Ghiberti, *Commentarii*, ed. Schlosser, II, p. 189—192. Faptul că statuia sieneză o înfățișa pe Venus este confirmat indirect de asemănarea chipurilor majorității personajelor lui Ambrogio cu tipul Afroditei de Medici. Deosebit de pregnant apare această asemănare la capul ingerului din *Buna Vestire*, compoziție aflată în Academia sieneză, și în Capetele de femei din compoziția *Prezentarea la templu*, aflată la Uffizi.

281. Lucrări aparținînd indubitabil lui Ambrogio sînt de asemenea Madonele aflate în Muzeul din Budapesta și în colecția Lehman din New York.

282. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, II, p. 452—465; Beren- 182

son, *Un antiphonaire avec miniatures par Lippo Vanni*, „Gazette des Beaux-Arts”, 1924, I, p. 257—287; Van Marle, *Un candelabro dipinto da Lippo Vanni*, „La Diana”, 1928 (III), p. 59—60; Id., *Cinque miniature di Lippo Vanni*, ibid., 1929 (IV), p. 159—160; Weigelt, *Lippo Vanni*, „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler”, XXIII, Leipzig, 1929, p. 277—278 (cu indicarea în întregime a literaturii mai vechi); Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 505—507; Pope-Hennessy, *A Madonna by Andrea Vanni*, „Burlington Magazine”, 1943 (LXXXIII), p. 174—177. În Muzeul de artă A. S. Pușkin din Moscova, se păstrează o mică lucrare, *Madona cu Ion Botezătorul și cu o sfântă necunoscută*, pe care sînt înclinat s-o atribui lui Lippo Vanni.

283. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of the Painting*, II, p. 432—451 (cu indicarea bibliografiei mai vechi); Hendy, *Two Sienese Paintings at Fenway Court*, „Burlington Magazine”, 1929 (LV), p. 109—110; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 504—505; Pope-Hennessy, *Notes on Andrea Vanni*, „Burlington Magazine”, 1939 (LXXIV), p. 92—97; Id., *A Madonna by Andrea Vanni*, ibid., 1943 (LXXXIII), p. 174—177; Liff, *A Reconstruction of an Altarpiece by Andrea Vanni*, „Art Bulletin”, 1957 (XXXIX), p. 138—142. La Ermitaj se păstrează o *Înălțare* aparținînd lui Andrea Vanni. [Acest tablou a fost publicat de Berenson în „Dedalo”, 1930 (XI), p. 274—277) fără să știe că se află la Ermitaj.]

284. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, II, p. 514—522; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento senese*, II, „Dedalo”, 1930 (XI), p. 342—354; Id., *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 336—337; Meiss, *Italian Primitives at Konopište*, „Art Bulletin”, 1946 (XXVIII), p. 5.

285. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, II, p. 522—534 (cu indicarea literaturii mai vechi); Brandl, *An unpublished Reliquary of Francesco di Vannucci*, „Art in America”, 1931 (XX), p. 38 și urm.; Offner, *The Works and Style of Francesco di Vannucci*, „Art in America”, 1932, p. 89—114; Brandl, *Francesco di Vannucci e Paolo di Giovanni Fel*, „Bollettino senese di storia patria”, 1933, p. 25—42; Pope-Hennessy, *A Diptych by Francesco di Vannucci*, „Burlington Magazine”, 1948 (XC), p. 137—141. Atribuirile făcute de Offner sînt nefondate (în afară de Răstignirea din colecția Mortimer din New York, atribuită pe bună dreptate lui Vannucci) întrucît el pune pe seama lui Vannucci un grup de tablouri prea tîrzii, mai
183 apropiate de Fel și de școala acestuia.

286. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, II, p. 465—483, 508—513 (cu indicarea bibliografiei mai vechi); Perkins, *Altre pitture di Luca di Tommé*, „Rassegna d'arte senese”; 1924 (XVII), p. 12—15; Bacci, *Una tavola inedita e sconosciuta di Luca di Tommé*, „La Balzana”, 1927 (I), p. 51—62; Perkins, *Un Crocefisso di Luca di Tommé*, *ibid.*, p. 143; Id., *Luca di Tommé*, „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler”, XXIII, Leipzig, 1929, p. 427—428; Id., *Su alcuni dipinti di Giacomo di Mino del Pellicciaio*, „Bollettino senese di storia patria”, 1930, p. 243—267; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 268—270; Zeri, *Sul problema di Niccolò Tegliacci e Luca di Tommé*, „Paragone”, 1958, No 105, p. 3—16. *Madonna della Misericordia* aflată în muzeul din Pienza și atribuită de către Perkins lui Pellicciaio, este, așa cum a demonstrat Brandi, o lucrare a lui Bartolo di Maestro Fredi (1364). Sub influența puternică a lui Luca di Tommé se află și așa-numitul „Master of Pietà” a cărui operă a fost reconstituită pentru prima oară de către Meiss. Vezi Meiss, *Italian Primitives at Konopište*, p. 6—12.

287. Van Marle, *The Development of Italian Schools of Painting*, II, p. 483—508 (cu indicarea literaturii mai vechi); Perkins, *La pittura alla Mostra di Montalcino*, „Rassegna d'arte senese”, 1925 (XVIII), p. 58—62; Id., „Apollo”, 1927, p. 203 și urm., Id., *Two Unpublished Pictures by Bartolo di Fredi*, „Art in America”, 1928 (XVI), p. 210 și urm.; Brandi, *Gli affreschi di Monticiano*, „Dedalo”, 1930/31 (XI), p. 709 și urm., Id., *Reintegrazione di Bartolo di Fredi*, „Bollettino senese di storia patria”, 1931, p. 206 și urm.; Faison, *Barna and Bartolo di Fredi*, „Art Bulletin”, 1932 (XIV), p. 285 și urm.; Tolnai Danesi, *Un affresco senese a Treviro*, „L'Arte”, 1934 (XXXVII), p. 223—229; Rigatuso, *Bartolo di Fredi*, „La Diana”, 1934 (IX), p. 214 și urm.; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 39—40; Carli, *La data degli affreschi di Bartolo di Fredi a San Gimignano*, „Critica d'Arte”, 1949 (VIII), p. 75—76. Lui Bartolo di Fredi îi aparține figura pină la briu a unui inger aflat la Ermitaj.

288. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, II, p. 542—543 (cu indicarea bibliografiei mai vechi); Cecchi, *Un pannello di Paolo di Giovanni Fel*, „Vita artistica”, 1927, p. 70—71; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento senese*, „Dedalo”, 1930 (XI), p. 354; Id., *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 157—159; Bacci, *Dipinti inediti di Pietro Lorenzetti, B. Daddi etc. in Siena e nel contado*, Siena, 1939.

289. Van Marle, *The Development of Italian Schools of Painting*, II, p. 544—569 (cu indicarea

bibliografiei mai vechi); Dami, *Taddeo di Bartolo a Volterra*, „*Bollettino d'Arte*”, 1924 (XVIII), p. 70—76; Weizelt, *Die sienische Malerei*, p. 100; Bacci, *Taddeo di Bartolo e le sei „figure” del Testamento Vecchio nel Duomo di Siena (1401)*, „*La Balzana*”, 1927, p. 225—226; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 473—476; Valentiner, *Studies on Nicola Pisano*, „*Art Quarterly*”, p. 9—36; Walters, *Ein Selbstbildnis des Taddeo di Bartolo*, „*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*”, 1953 (VII), p. 70 și urm.

290. De Nicola, *Andrea di Bartolo*, „*Rassegna d'arte senese*, 1921 (XIV), p. 12 și urm.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, II, p. 572—582 (cu indicarea literaturii mai vechi); Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento senese*, „*Dedalo*”, 1930 (XI), p. 342—354; *A Signed Panel by Andrea di Bartolo*, „*Connoisseur*”, 1932, p. 214—215; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 7—9; Lane Faison, *Note a Sienese Resurrection*, „*Journal of the Walters Art Gallery*”, 1941 (IV), p. 97—103; Meiss, *Italian Primitives at Konopitzte*, p. 5—6.

291. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, II, p. 582—592 (cu indicarea bibliografiei mai vechi); Perkins, *Su alcune pitture di Martino di Bartolommeo*, „*Rassegna d'arte senese*”, 1924 (XVII), p. 5—12; Berenson, *Studies in Medieval Painting*, New Haven, 1930, p. 94—98; Id., *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 295—297; Berti, *Martino di Bartolommeo*, „*Bollettino d'Arte*”, 1952 (XXXVII), p. 256—258.

292. Cel mai mult supraevaluează pictura florentină Van Marle și Offner. Van Marle pune greșit accentele. El îi laudă de multe ori pe artiștii slabi și este reținut în aprecierea celor buni. Din prezentarea sa, cititorul nu poate să-și clarifice niciodată care au fost fenomenele principale și care au avut un rol secundar; locul acordat de el unui artist sau altul este determinat nu de ponderea lui istorică reală, ci de cantitatea lucrărilor ajunse până la noi sau de interesul pe care îl arată piața. La Offner, acest fin cunoscător al picturii florentine, găsim aprecieri estetice incomparabil mai juste. Dar și Offner supraestimează importanța măestrilor florentini din secolul al XIV-lea. Acest cult al „micilor măști”, care atinge la Offner apogeul, are laturi deopotrivă pozitive și negative, înlesnind, pe de o parte, asimilarea și studierea unui vast material necercetat încă, dar conducând, pe de altă, la deformarea perspectivei istorice și la tocirea simțului calității. Pentru un cercetător care se interesează doar de atribuirea operelor, toate acestea sînt la fel de importante, pentru că metoda de cercetare pe ca-

lea atribuirilor poate fi aplicată în studierea oricărei opere.

293. A. Venturi. *Storia dell'arte italiana*, V, p. 462—486; Sirén, *Giotto and some of his Followers*, I, Cambridge, 1917, p. 106—129, 267; Van Marle, *The Development of Italian Schools of Painting*, III, p. 102—197. Frescele și tablourile atribuite de către Sirén și Van Marle Maestrului velor din Assisi formează un grup prea eterogen din punct de vedere stilistic pentru a putea să aparțină unui singur artist.

294. Toate încercările lui Sirén (*Giotto and some of his Followers*, I, p. 97—105, 266; „Burlington Magazine”, 1923 (XLIII), p. 259—269 și a lui Van Marle (*The Development...*, III, p. 227—240) de a reconstitui opera lui Stefano trebuie considerate cu totul neconvingătoare. Despre scenele din viața sf. Nicolae din biserica inferioară San Francesco din Assisi, vezi vol. I al prezentei lucrări (p. 256—257 și notele 447—449). Nu demult, Longhi (Stefano Fiorentino, „Paragone”, 1951, No 13, p. 18—40) a pus în termeni absolut noi problema Stefano. Bazându-se pe aprecierea asupra acestui artist făcută de Ghiberti și mai ales de către Vasari, Longhi a grupat o serie de fresce (*Răstignirea, Incoronarea Mariei, Scene din viața sf. Stanislav* aflate în biserica San Francesco din Assisi, *Madona cu sfinți* din Santa Clara ș.a.) și de lucrări de șevalet (*Madona și Magdalena* din Galeria Vaticanului, *Răstignirea* din colecția Kress ș.a.) înrudite printr-o indiscutabilă unitate stilistică și distingându-se printr-o fină execuție picturală și printr-un delicat modelu în clarobscur. Ca să afirmăm că avem de-a face aici cu lucrări ce-i aparțin în adevăr lui Stefano nu-i cu puțință din cauza absenței semnăturii sale de pe ele. Dar acestea sînt, fără îndoială, creațiile unui maestru florentin care a lucrat în anii 30—40. Comp. Coletti, *Il maestro colorista di Assisi*, „Critica d'Arte”, 1950 (VIII), p. 443—454.

295. Offner, *Studies in Florentine Painting*, New York, 1927, p. 49—57; Sinibaldi e Brunetti, *Catalogo della Mostra Giottesca*, p. 553—565; Graziani, *Affreschi del Maestro di Figline*, „Proporzioni”, 1943 (I), p. 65—77; Longhi, *Giudizio sul Duecento*, „Proporzioni” 1948 (II), p. 53; Toesca, *Il Trecento*, p. 642—643; Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, Section III*, vol. VI, New York, 1956. Brunetti, fără argumente suficiente, plasează activitatea Maestrului Fogg Pietà în a doua jumătate a secolului al XIV-lea.

296. Despre Taddeo Gaddi, vezi: Wehrmann, *Taddeo Gaddi*, Stettin, 1910; Malone, *Fra Simone Fidati e Taddeo Gaddi*, „L'Arte”, 1914 (XVII), p. 107 și urm.; Sirén, *Giotto and some of his Followers*, 186

p. 130—156, pl. 113—136; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, 301—347 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Offner, *Studies in Florentine Painting*, p. 59—83; Toesca, *Die florentinische Malerei des XIV. Jahrhunderts*, p. 52—53; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 184—185; Steinweg, *Due panelli sconosciuti degli armadi di S. Croce di Taddeo Gaddi*, „Rivista d'Arte", 1937, (XIX), p. 36—44; Sinibaldi e Brunetti, *Catalogo della Mostra Giottesca*, p. 429—463; Toesca, *Taddeo Gaddi: un dittico*, „Paragone", 1950, No 3, p. 48—49; „Bolletino d'Arte", 1952 (XXXVI), p. 173—175; Gandolfo, *Taddeo Gaddi. Storia del problema critico*, „Critica d'Arte", 1956, fasc. 13—14, p. 32—55. Încercarea lui Van Marle de a-l reabilita pe Taddeo Gaddi are un caracter condescendent. Este interesant de remarcat că un artist flegmatic ca Taddeo a avut strinse legături cu misticul umbrian Fra Simone da Cascia care a trăit la Florența în anii '30. Faptul demonstrează clar că misticismul își pierduse în acest timp patetismul propriu lui Jacopone da Todi.

297. Despre Maso vezi: Ghiberti, *Commentarii*, ed. Schlosser, p. 38; *Il libro di Antonio Billi*, ed. Frey, Berlin, 1892, p. 8, 14; *Il Codice Magliabechiano*, ed. Frey, Berlin, 1892, p. 55—56; Vasari-Milanesi, *Vite*, I, p. 621—630; Sirén, *Giotto and some of his Followers*, p. 193—213; pl. 172—184; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 408—424 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Sirén, *Il Problema Maso-Giottino*, „Dedalo", 1927 (VIII), p. 395—424; Longhi, *Piero della Francesca*, Roma, 1927, p. 13—15; Offner, *Four Panels, a Fresco and a Problem*, „Burlington Magazine", 1929 (LIV), p. 224—245; Toesca, *Die florentinische Malerei des XIV. Jahrhunderts*, p. 55—58; Valentiner, *Giovanni Balducci a Firenze e una scultura di Maso*, „L'Arte", 1935 (XXXVIII), p. 16—29; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 298—299; Wanscher, *Giotto et Maso*, „Artes", V, p. 185—215; Coletti, *Contributo al problema Maso-Giottino*, „Emporium", 1942, p. 460—478; Toesca, *Gli affreschi della cappella di S. Silvestro in S. Croce* (Artis monumenta photographica edita, II), Firenze, 1944; Sinibaldi e Brunetti, *Catalogo della Mostra Giottesca*, p. 371, 473—489; Salmi, *Maso di Banco a Napoli*, „Atti dell'Accademia Fiorentina di scienza morale", 1947 (XI), p. 415 și urm.; Longhi, *Giudizio sul Duecento*, p. 52; Coletti, *Il Maestro colorista di Assist*, „Critica d'Arte", 1950 (VIII), p. 443—454; Levi, *Ricostruzione di un affresco perduto di Maso di Banco*, „Rivista d'Arte", 1950, p. 193—197; Toesca, *Il Trecento*, p. 626—634. Cea mai convingătoare reconstituire a operei lui Maso a dat-o Off-

ner, Sirén și Berenson adună sub numele lui Maso lucrări eterogene stilistic și foarte disparate în timp; aceste lucrări ar putea fi atribuite citorva artiști diferiți. Pe unul dintre acești artiști Sandberg Vavală îl numește „Chantilly Master”. Vezi Sandberg-Vavală, *Giotto's Workshop*, „Burlington Magazine”, 1938 (LXXIII), p. 152; Există motive întemeiate să presupunem că o parte dintre lucrările atribuite lui Maso (*Adormirea Maicii Domnului* din Chantilly, *Incoronarea Mariei* dintr-o colecție particulară, *Înălțarea Mariei* cu apostolul Toma, din Muzeul din Berna) îi aparțin în adevăr lui. Oricât ni s-ar părea de apropiată, ca stil, *Jelirea lui Cristos* din Uffizi de picturile murale din capela Bardî, ea nu poate fi pusă, totuși, pe seama lui Maso. Asemenea lui Longhi (*Frammenti di Giusto da Padova*, „Pinacotheca”, 1928, p. 143—144; *Fatti di Masolino e di Masaccio*, „Critica d'Arte”, 1940 (V), p. 180—181), eu sînt inclinat s-o atribui lui Giotto, care, după opinia mea, nu este o figură mitologică. Faptul că Vasari l-a confundat pe acest Giotto cu Maso servește drept mărturie indirectă a dependenței, pe linie de școală, a primului de cel de-al doilea. Berenson (*Pitture italiane del Rinascimento*, p. 329) atribuie *Jelirea lui Cristos* lui Nardo di Cione.

298. Despre Antonio Veneziano, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 443—453 (cu indicarea bibliografiei mai vechi a problemelor); Offner, *Studies in Florentine Painting*, p. 67—81; Salmi, *Antonio Veneziano*, „Bolletino d'Arte” 1929 (XXIII), p. 433—452; Brandi, *Ein Polyptychon des Antonio Veneziano*, „Mitteilungen des Kunst historischen Institutes in Florenz” 1931, p. 442 și urm.; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 26; „Le Arti”, 1941 (III), p. 473—478 (după restaurare, tabloul se află la Palermo). Antonio Veneziano nu are nici o legătură cu arta venețiană din al cărei cadru este exclus cu desăvîrșire.

299. Despre Niccolò di Pietro Gerini, vezi: Offner, *Studies in Florentine Painting*, p. 83—96; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 611—631 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemelor); Lasareff, *Some Florentine Pictures of the Trecento in Russia*, „Art in America”, 1927 (XVI), p. 35; Lavagnino, *Per un trittico di Niccolò di Pietro Gerini*, „Bollettino d'Arte”, 1929 (XXIII), p. 39—44; Toesca, *Die florentinische Malerei des XIV. Jahrhunderts*, p. 61; Pittaluga, *Il Tabernacolo di Figline presso Prato*, „L'Arte”, 1931 (XXXIV), p. 105—119; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo”, 1932 (XII), p. 5—25; Procacci, *Opere d'arte inedite alla Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, „Rivista d'Arte”, 1933 (XV), p. 231; Offner, *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, II, „Burlington

Magazine", 1933 (LXIII), p. 166—169; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 339—340. Din școala lui Niccolò di Pietro Gerini au ieșit *Răstignirea* și *Madona cu doi îngeri și patru sfinți*, aflate la Ermitaj. Ultima din aceste două lucrări este atribuită de Berenson, ba lui Niccolò di Pietro, ba fiului acestuia, Lorenzo di Niccolò (Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 340, 260). La Ermitaj, acest tablou figurează, din motive de neînțeles, ca aparținându-i lui Jacopo di Clione.

300. Despre Maestrul Sf. Cecilia, vezi nota 216 din vol. I al prezentei lucrări (Protorenasterea).

301. Despre Pacino di Bonaguida, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 240—250 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Offner, *Studies in Florentine Painting*, p. 3—19; Id., *Corpus of Florentine Painting*, Section III, Vol. II, Part I, New York, 1930; Castelfranco, *Radiografia di dipinti. Un'opera sconosciuta di Pacino di Bonaguida*, „*Bollettino d'Arte*“, 1935 (XXVIII), p. 462—465; Offner, *Corpus of Florentine Painting*, Section III, Vol. VI, New York 1956. Capitoul despre Pacino aparține celor mai slabe din cartea lui Van Marle.

302. Despre Bernardo Daddi, vezi: Vitzthum, *Bernardo Daddi*, Leipzig, 1903; Sirén, *Giotto and some of his Followers*, p. 157—188; pl. 138—168; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 348—393; Toesca, *Die florentinische Malerei des XIV. Jahrhunderts*, p. 54—55; Offner, *Corpus of Florentine Painting*, Section III, vol. III, IV, V, VIII, New York, 1930—1958 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 142—145; Procacci, *Per datare alcune tavole daddesche*, „*Rivista d'Arte*“, 1936 (XVIII), p. 213 și urm.; Bacci, *Dipinti inediti e sconosciuti di Pietro Lorenzetti, Bernardo Daddi etc., in Siena e nel contado*, Siena, 1939; Sinibaldi e Brunetti, *Catalogo della Mostra Giottesca*, p. 491—551; Longhi, *Un esercizio sul Daddi*, „*Paragone*“, 1950, No 3, p. 16—19; Steinweg, *Ein verschollenes Tabernakel von B. Daddi*, „*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*“, 1953 (VII), p. 43—64; Levi d'Ancona, *An Unknown Drawing from the Workshop of B. Daddi*, „*Gazette des Beaux-Arts*“, 1953, II, p. 281—290; Cohn, *Aggiunte all' „Assistente di Daddi“, e al „Maestro di Fabriano“*, „*Bollettino d'Arte*“, 1957 (XLII), p. 175—176; Id., *Due tondi sconosciuti della pala di S. Pancrazio di Bernardo Daddi*, *ibid.*, p. 176—178. Berenson constată în lucrările lui Daddi influența sculpturii franceze din secolul al XIII-lea, ceea ce mi se pare puțin convingător. Școlii lui Daddi îi aparține micul și admirabilul triptic din Muzeul de artă A.S. Pușchin din Moscova. În centru

este înfățișată Madona cu îngeri și sfinți, pe voletul stîng se află arhanghelul Mihail, Ioan Botezătorul și o sfință neidentificată, iar pe voletul drept este înfățișată o Răstignire.

303. Despre Jacopo del Casentino, vezi Sirén, *Giotto and some of his Followers*, p. 189—192, pl. 169—171; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 294—300, 653—654; Offner, *Studies in Florentine Painting*, p. 23—42; Suida, *Ein Tryptychon des Jacopo del Casentino*, „Belvedere“, 1923 (III), p. 24 și urm., Salmi, *Nuove attribuzioni a Jacopo del Casentino*, „Belvedere“, 1924 (V), p. 119 și urm.; Terrey, *Jacopo del Casentino's Madonna Enthroned*, „Burlington Magazine“, 1925 (XLVII), p. 251—252; Gronau, *Notes on Trecento Painting*, „Burlington Magazine“, 1928 (LIII), p. 81—87; Suida, *Ein Tryptychon des Jacopo del Casentino*, „Belvedere“, 1929 (VIII), p. 329—330; Offner, *Corpus of Florentine Painting, Section III, Vol. II, Part II*, New York, 1930 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 233—234, Sinibaldi e Brunetti, *Catalogo della Mostra Giottesca*, p. 464—471; Morionado, *Note brevi su inediti toscani*, „Bollettino d'Arte“, 1952 (XXXVII), p. 53; Micheletti, „Bollettino d'Arte“, 1954 (XXXIX), p. 360.

303 a. Pentru analizarea mai departe a problemei, vezi: Meiss, *Painting in Florence and Siena*, p. 9 și urm., 59 și urm.

304. Despre Andrea Bounaiuti, vezi: A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V, p. 777—816; Sirén, *Giottino*, p. 56—57, 92; Taurisano, *Il capitolo di S. Maria Novella*, „Il Rosario“, 1916, p. 10—30, 80—93, 217—230; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 425—443; Toesca, *Die florentinische Malerei des XIV. Jahrhunderts*, p. 59—60; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo“, 1931 (XI), p. 1066—1068; Id., *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 10; Meiss, *Painting in Florence and Siena*, p. 94—104.

305. Despre Andrea Orcagna ca pictor, vezi: Sirén, *Giotto and some of his Followers*, p. 214—240, pl. 185—198; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 454—469; Steinweg, *Andrea Orcagna*, Strassburg, 1929 (cu indicarea întregii literaturi mai vechi a problemei); Toesca, *Die florentinische Malerei des XIV. Jahrhunderts*, p. 58—59; H. Gronau, *Andrea Orcagna und Nardo di Cione*, Berlin, 1937; Salvini, *La pala Strozzi in Santa Maria Novella*, „L'Arte“, 1937 (XL), p. 16—45; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 346; Becherucci, *Ritrovamenti e restauri orcagneschi*, „Bollettino d'Arte“, 1948 (XXXIII), p. 24—33, 143—156; Valentiner, *Orcagna and the Black Death of 1348*, 190

„Art Quarterly”, 1949 (XII), p. 48—73; Parronchi, *Affreschi dell'Orcagna e sculture del Trecento a „La Stroziana”*, „Arte Mediterranea”, 1949, luglio-agosto, p. 69—75. Van Marle confundă lucrările lui Orcagna cu cele ale lui Nardo și ale lui Jacopo di Cione. Sirén și Berenson îi atribuie lui Orcagna prea multe tablouri. Un punct de vedere mai plauzibil are Gronau. Fragmentul din *Triumful Morții* a fost executat în jurul anului 1350.

306. Despre Nardo di Cione, vezi: Suida, *Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts*, Strassburg, 1905, p. 18—24; Sirén, *Giotto and some of his Followers*, p. 241—255, pl. 199—212; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 475—490; Offner, *Studies in Florentine Painting*, p. 97—108; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo”, 1931 (XI), p. 982—988; Gronau, *Andrea Orcagna und Nardo di Cione*, Berlin, 1937; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 329—330; Middeldorf, *Ein Institutes in Florenz*, 1956 (VII), p. 169—172. Cea mai convingătoare reconstituire a operei lui Nardo a făcut-o Offner. Din Școala lui Nardo provin două icoane păstrate la Ermitaj și atribuite fără suficiente temeiuri penelului său. Este vorba despre sf. Romuald și despre sf. Andrei. După opinia mea, nu este exclus ca aceste lucrări să fie opera misteriosului Giotto.

307. Despre Jacopo di Cione, vezi: Khvoshinsky e Salmi, *I pittori toscani dal XIII al XIV secolo*, II: *I fiorentini del Trecento*, Roma, 1914, p. 31—32; Sirén, *Giotto and some of his Followers*, p. 256—262 și pl. 214—220; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 491—509; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo”, 1931 (XI), p. 1039—1058; Offner, *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, I, „Burlington Magazine”, 1933 (LXIII), p. 83—84; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 234—236; H. Gronau, *The San Pier Maggiore Altarpiece: a Reconstruction*, „Burlington Magazine”, 1945 (LXXXVI), p. 139—144; Offner, *A Florentine Panel in Providence and a Famous Altarpiece*, „Studies: Museum of Art Rhode Island School of Design”, 1947, p. 41 și urm. Berenson stringe în mod absolut arbitrar, sub numele lui Jacopo di Cione, aproape toate tablourile florentine din ani 60—70. Lucrările ce-l aparțin indubitabil lui Jacopo sînt: altarul sf. Matei din Uffizzi început de Andrea și pictat între 1367—1368, *Madona cu îngeri* din Budapesta, *Madona* din biserica florentină Santi Apostoli, *Răstignirea* și *polipticul* din National Gallerie din Londra, realizat între 1370—1371 și *Incoronarea Mariei* (din 1373), păstrată în Academia florentină. Gerini a exercitat asupra lui Jacopo o influență păgubitoare. Sînt

191 Inclinat să pun pe seama școlii lui Jacopo di Cione

tripticul din Muzeul de artă A. S. Pușkin din Moscova (în centru este înfățișată Madona cu sfinți și ingeri, pe voletul stîng — Nașterea lui Cristos, iar pe cel drept — Răstignirea).

308. Salvini, *Un affresco e una tavola di Lorenzo di Bicci*, „Rivista d'Arte", 1932 (XIV), p. 475—483; H. Gronau, *Lorenzo di Bicci*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1933, p. 103—118; Sinibaldi, *Note su Lorenzo di Bicci*, „Rivista d'Arte", 1950, p. 199—205; Cohn, *Un quadro di Lorenzo di Bicci e la decorazione primitiva della chiesa di Or San Michele di Firenze*, „Bollettino d'Arte", 1956 (XLI), p. 171—177.

309. Despre Niccolò di Tommaso, vezi: Offner, *Studies in Florentine Painting*, p. 109—126; Sandberg-Vavalà, *A. Madona by Niccolò di Tommaso*, „Art in America", 1927, (XV), p. 278—287; Lasareff, *Some Florentine Pictures of the Trecento in Russia*, „Art in America", 1927 (XVI), p. 31; H. Gronau, *Neue Zuschreibungen an Niccolò di Tommaso*, „Belvedere", 1930, II, p. 95—98; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo", 1931 (XI), p. 1058—1063; Arslan, *Una Madonna di Niccolò di Tommaso*, „Dedalo", 1932 (XII), p. 467—470; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 341—342; Meiss, *Italian Primitives at Konopište*, „Art Bulletin", 1946 (XXVIII), p. 13; Offner, *A Ray of Light on Giovanni del Biondo and Niccolò di Tommaso*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1956 (VII), p. 173—192. Pornind de la tripticul semnat și datat în 1371 de către Niccolò di Tommaso și aflat în biserică Sant Antonio Abate, din Neapole, Offner a reconstituit în mod inteligent opera acestui maestru care, pe lângă puternica influență exercitată asupra lui de către Nardo, a suferit și influența artei lui Giovanni da Milano. Cea mai importantă lucrare a lui Niccolò este fresca din Convento del Té, din Pistoia. Pe nelului său îi aparțin Sf. Iacob din Ermitaj și un triptic din Muzeul de artă „A. S. Pușkin" din Moscova (în centru este înfățișată Maria cu pruncul, cu sfinți și ingeri și Nașterea lui Cristos, în timp ce pe voletul stîng figurează închinarea magilor, iar pe cel drept — Răstignirea).

310. Offner, *Studies in Florentine Painting*, p. 119—124. Maestrului Rinuccini, Offner îi atribuie registrul inferior al frescelor din capela Rinuccini din biserică Santa Croce și Vedenia Sf. Bernard din Academia florentină. Maestrul Rinuccini al lui Offner nu are nimic comun cu Maestrul altarului Rinuccini al lui Suida, ale cărui opere sînt atribuite acum lui Giovanni del Biondo.

311. Despre Giovanni del Biondo, vezi: Gamba, *Giovanni del Biondo*, „Rivista d'Arte", 1907 (V), p. 22 și urm.; Khvoshinski e Salmi, *I pittori toscani* 192

dal XIII al XIV secolo, II p. 33—35; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 518—534 (cu indicarea întregii literaturi mai vechi a problemei); Offner, *Italian Primitives at Yale University*, New Haven, 1927, p. 18—19; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo”, 1931 (XI), p. 1286—1294; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 207—209; Baldini, „Bollettino d'Arte”, 1952 (XXXVII), p. 350—351; Offner, *A Ray of Light on Giovanni del Biondo and Niccolò di Tommaso*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 1956 (VII), p. 173—192. Din școala lui Biondo provine o *Incoronare a Mariei* aflată la Ermitaj.

312. Despre Spinello Aretino, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 577—611 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Gombosi, *Spinello Aretino. Eine Stilgeschichtliche Studie über die florentinische Malerei des ausgehenden XIV. Jahrhunderts*, Budapest, 1926 [comp. recenzie lui Beenken în „Zeitschrift für bildende Kunst”, 1929, p. 137—139; Procacci, în „Rivista d'Arte”, 1929 (XI), p. 273—287; Salvini, în „Kritische Berichte”, 1937 (VI), p. 119—124; Lasareff, *Some Florentine Pictures of the Trecento in Russia*, „Art in America”, 1927 (XVI), p. 32—35; Procacci, *La creduta tavola di Monteoliveto dipinta da Spinello Aretino*, „Il Vasari”, 1928, p. 35 și urm.; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo”, 1931 (XI), p. 1302, 1318; Procacci, *L'incendio della chiesa del Carmine del 1771*, „Rivista d'Arte”, 1932 (XIV), p. 211—232; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 470—472; Zeri, *Reintegrazione di uno standardo di Spinello nel Metropolitan Museum*, „Paragone”, 1958, No 105, p. 63—67. Cartea lui Gombosi ne oferă un tablou pur formal și extrem de schematic al dezvoltării picturii trecentiste. La Ermitaj se păstrează două lucrări de Spinello: Sf. Benedict și Sf. Ponzian. Răstignirea din Muzeul din Kiev, atribuită de Berenson (*Pitture italiane del Rinascimento*, p. 471) penelului lui Spinello, este, de fapt, opera unui maestru sienez necunoscut din secolul al XV-lea, e așa-numitul Maestro del Osservanza. Vezi Zeri, „Paragone”, 1954, No 49, p. 43—44.

313. Despre Lorenzo di Niccolò Gerini, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 632—646 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Lasareff, *Some Florentine Pictures of the Trecento in Russia*, p. 35—39; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo”, 1932 (XII), p. 12—20; Procacci, *Opere d'arte inedite alla Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, „Rivista d'Arte”, 1933 (XV), p. 234—236; Offner, *The*

Mostra del Tesoro di Firenze Sacra, „Burlington Magazine“, 1933 (LXIII), p. 169; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 259—261; Rogers, *Triptych by Lorenzo di Niccolo for St. Louis*, „Art News“, 1937, No 36, p. 15. Din școala lui Lorenzo di Niccolò Gerini provine o *Madonă* ce se păstrează la Ermitaj în Leningrad, unde a fost transferată de la Moscova.

314. Despre Starnina, vezi: Vasari-Milanesi, *Viite*, II, p. 5—10; Baldinucci, *Opere*, IV, Milano, 1809, p. 515—517; Schmarsow, *Wer ist Gherardo Starnina?*, „Abhandlungen der K. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften“, XXXIX 5, Leipzig, 1912; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 565—577; Wulff, *Nachlese zur Starnina-Frage*, „Festschrift für Paul Schubring“, Leipzig, 1929; Tosi, *Gli affreschi della Capella Castellani in Santa Croce*, „Bollettino d'Arte“, 1930 (XXIII), p. 538—554; Post, *A History of Spanish Painting*, III, Cambridge, (Mass.), 1930, p. 14 și urm.; Gamba, *Induzioni sullo Starnina*, „Rivista d'Arte“, 1932 (XIV), p. 55—74; Procacci, *Gherardo Starnina*, „Revista d'Arte“, 1933 (XV), p. 151—190; 1935 (XVII), p. 333—384; 1936 (XVIII), p. 77—94; Baker, *The Sacraments and the Passion in Medieval Art*, „Burlington Magazine“, 1935 (LXVI), p. 83; Salvini, *L'arte di Agnolo Gaddi*, Firenze, 1936, p. 95—96; Toesca, *Starnina*, „Enciclopedia Italiana“; Suter, *Starnina*, „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler“, XXXI (1937), p. 484—487; Toesca, *Il Trecento*, p. 649—650. După apariția lucrării lui Procacci, toate cercetările mai vechi și-au pierdut din importanță. Cea mai corectă clasificare a picturilor murale din Capela Castellani a făcut-o Salvini (teza lui Schmarsow, potrivit căreia toate frescele din această capelă îi aparțin lui Starnina, care, chipurile, a urmat o rapidă evoluție stilistică, este lipsită de temelie. Fresca azi dispărută din Palazzo di Parte Guelfa (figura Sf. Dionisie), atribuită în trecut de cercetători lui Starnina, era păstrată într-o stare prea proastă pentru a îngădui ca pe baza ei să se poată trage concluzia apartenenței artistului la direcția gotică. De aceea, eu nu împărtășesc scepticismul lui Toesca pentru care Starnina rămâne o figură misterioasă. Nici una din atribuiri făcute de Suter nu este plauzibilă. El a introdus și mai multă neclaritate în problema și așa neclară despre Starnina. Berenson (*Pitture italiane del Rinascimento*, p. 299) atribuie *Tebaida* (grubanda), care trecea încă din secolul al XVIII ca aparținându-l lui Starnina, lui Maso di Banco, ceea ce mi se pare neconvingător. Longhi [*Fatti di Masolino e di Masaccio*, „Critica d'Arte“, 1940 (V), p. 173—174, 182—183], care vede în Starnina un reprezentant al direcției goticizante, atribuie *Tebaida* tinărului Fra Angelico, datînd lucrarea în jurul anului 1420.

315. Despre Agnolo Gaddi, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 536—565; Toesca, *Die florentinische Malerei des XIV. Jahrhunderts*, p. 63; Tosi, *Gli affreschi della Capella Castellani in Santa Croce*, „*Bollettino d'Arte*“, 1930 (XXIII), p. 538—554; Berenson, *Quardi senza casa. Il Trecento fiorentino*, „*Dedalo*“, 1931 (XI), p. 1302—1308; Poggi, *La Capella del Sacro Cingolo nel Duomo di Prato e gli affreschi di Agnolo Gaddi*, „*Rivista d'Arte*“, 1932 (XIV), p. 355—376; Salvini, *Opere inedite di Agnolo Gaddi*, „*Rivista d'Arte*“, 1932 (XIV), p. 355—376; Salvini, *Opere inedite di Agnolo Gaddi*, „*Rivista d'Arte*“, 1934 (XVI), p. 29 și urm.; Id., *In margine ad Agnolo Gaddi*, *ibid.*, p. 205 și urm.; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 183—184; Salvini, *L'arte di Agnolo Gaddi*, Firenze, 1936 (cu indicarea întregii literaturi mai vechi a problemei); H. Gronau, *A Dispersed Florentine Altarpiece and its Possible Origin*, „*Proporzioni*“, 1950 (III) p. 41—47. În cartea lui Salvini, i se acordă o apreciere prea înaltă lui Agnolo Gaddi care este tratat acolo ca un liric subtil, ca un maestru al „grației delicate“ și ca un adevărat conducător al direcției gotice. Această încercare de a face din Agnolo un maestru ilustru trebuie considerată ca nereușită. Nu este convingătoare nici opoziția netă pe care încearcă s-o promoveze Salvini, în cartea sa între Agnolo și toți ceilalți maeștri giotteschi. Tragedia lui Agnolo consta de fapt tocmai în aceea că el n-a putut s-o rupă niciodată în mod hotărît cu „giottismul“ aflat în declin.

316. Compagno d'Agnolo, care în niciun caz nu poate fi identificat cu Starnina a fost unul dintre cei mai înzestrați discipoli ai lui Agnolo Gaddi, care s-a dezvoltat rapid în direcția goticizării formelor, Despre el, vezi: Wulff, *Der Madonnenmeister*, „*Zeitschrift für christliche Kunst*“, 1907 (XX), p. 197 și urm., 299 și urm.; Sirén, *Anmerkungen zu Dr. O. Wulffs Madonnenmeister*, *ibid.*, 1908 (XXI), p. 25; Wulff, *Replik*, *ibid.*, Sirén, *Early Italian Pictures. The University Museum in Göttingen*, „*Burlington Magazine*“, 1914 (XXVI), p. 153 și urm.; Borenius, *A Little Known Collection at Oxford*, „*Burlington Magazine*“, 1915 (XXVII), p. 27; Id., *An Unpublished Florentine Predella*, *ibid.*, 1921 (XXXIX), p. 154; Id., *A Madonna by the Compagno d'Agnolo*, *ibid.*, 1922 (XL), p. 233; Tosi, *Gli affreschi della Capella Castellani in Santa Croce*, „*Bollettino d'Arte*“, 1930 (XXIII), p. 552—554; Salvini, *Per la cronologia e il catalogo di un discepolo di Agnolo Gaddi*, „*Bollettino d'Arte*“ 1935 (XXIX), p. 279—294; Salvini, *L'Arte di Agnolo Gaddi*, p. 149—150; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 183—184. Sirén l-a identificat just pe așa-numitul Maestru al Madonelor, propus de

Wulff, cu Compagno d'Agnolo. Berenson îi atribuie în mod arbitrar lui Agnolo Gaddi toate lucrările lui Compagno d'Agnolo. Discipoli și continuatori ai lui Agnolo au fost, de asemenea, Pietro di Miniato, Bartolomeo di Fruozino și Cennino Cennini. Vezi Salvini, *L'Arte di Agnolo Gaddi*, p. 150—154. Se poate ca și talentatul pictor Giovanni di Bartolomeo Cristiani din Pistoia să fi fost elevul lui Agnolo (comp. nota 350).

317. Salvini, *L'Arte di Agnolo Gaddi*, p. 109—110

318. *Ibid.*, p. 175, 179.

319. Această minunată canzonă există publicată în l. rusă în versiunea lui I. N. Verhovski (culegerea „Poeti Vozrojdenia”, Moskova, 1955, p. 187—188)

320. Courajod, *Leçons professées à l'école du Louvre, II, Origines de la Renaissance*, Paris, 1901; Comp., Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, VII, p. 1—63; Longhi, *Ricerche su Giovanni di Francesco*, „Pinacotheca”, 1928, p. 34 și urm.

321. Despre Lorenzo Monaco, vezi: Sirén, *Don Lorenzo Monaco*, Strassburg, 1905; Lasareff, *Una Madona di Lorenzo Monaco a Mosca*, „L'Arte”, 1924 (XXVII), p. 124—126; Anthal, *Gedanken zur Entwicklung der Trecento- und Quattrocentomalerei in Siena und Florenz*, „Jahrbuch für Kunstwissenschaft”, 1924/25 (II), p. 215; D'Ancora, *La miniature italienne*, Paris — Bruxelles, 1925, p. 37 și urm.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IX, p. 107—190 (cu indicarea întregii literaturi mai vechi a problemei); Offner, *Italian Primitives at Yale University*, p. 21—22; Toesca, *Die florentinische Malerei des XIV. Jahrhunderts*, p. 64—66; Id., *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana*, Milano, 1930, p. 39 și urm.; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo”, 1932 (XII), p. 25—34; Golzio, *Lorenzo Monaco*, Roma, 1932; Ciaranfi, *Lorenzo Monaco miniature*, „L'Arte”, 1932 (XXXV), p. 285—317, 379—399; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 256—259; Pudelko, *The Stylistic Development of Lorenzo Monaco*, „Burlington Magazine”, 1938 (LXXIII), p. 237—248; 1939 (LXXIV), p. 76—81; Sandberg-Vavală, *Reconstruction of a Predella*, „Art in America”, 1939 (XXVII), p. 105—111; Meiss, *Italian Primitives at Konoplište*, „Art Bulletin”, 1946 (XXVIII), p. 14; Davies, *Lorenzo Monaco's „Coronation of the Virgin” in London*, „Critica d'Arte”, 1949 (VIII), p. 202—208; Milliken, *Miniatures by Lorenzo Monaco and Francesco del Cherico*, „Bulletin of the Cleveland Museum of Art”, 1950 (XXXVII), p. 43—46; H. Gronau, *The Earliest Works of Lorenzo Monaco*, „Burlington Magazine”, 1950 (XCII), p. 183—188, 216—224; Eisenberg, *A Crucifix and a Man of Sor-* 196

rows by Lorenzo Monaco, „Art Quarterly“, 1955 (XVIII), p. 45—52; Id., *Un frammento smarrito dell' Annunciazione di Lorenzo Monaco nella Accademia di Firenze*, „Bollettino d'Arte“, 1956 (XLI), p. 333—335; Rosenthal, *Una pittura di Lorenzo Monaco scoperta recentemente*, „Commentari“, 1956 (VII), p. 71—77; Eisenberg, *An Early Altarpiece by Lorenzo Monaco*, „Art Bulletin“, 1957 (XXXIX), p. 49—52; Meiss, *Four Panels by Lorenzo Monaco*, „Burlington Magazine“, 1958 (C), p. 191—196; Levi d'Ancona, *Some New Attributions to Lorenzo Monaco*, „Art Bulletin“, 1968 (XL), p. 175—191.

322. Sirén (*Don Lorenzo Monaco*, p. 57—60) pune în legătură cu acest tablou de altar patru mici tablouri (*Nașterea lui Cristos* din colecția Smith, *Adorația magilor* și *Vizita Mariei la Elisabeta* din colecția Perry din Gloucester, *Fuga în Egipt* din Altemburg care împodobeau, după opinia sa, predele).

323. O replică intrucitva mai tîrzie a acestui tablou de altar îl constituie tablourile din National Gallery of London (*Incoronarea Mariei* și voletii laterali înfățișînd grupuri de sfinți) care intră, cum a demonstrat Pudelko (*The Stylistic Development of Lorenzo Monaco*, p. 247), în componența polipticului pe care Monaco l-a realizat, după mărturia lui Vasari, pentru minăstirea sf. Benedict. Din acest altar au făcut parte, după opinia lui Pudelko, scenele din viața sf. Benedict aflate la National Gallery și în Pinacoteca Vaticanului, precum și admirabila imagine a Mariei din *Buna Vestire* din colecția Liechtenstein din Viena.

324. Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo“, 1932 (XII), p. 26. Mi se pare nepotrivită comparația făcută de Berenson între Lorenzo Monaco și Andrei Rubliov.

325. Deosebit de interesante în această privință sînt desenele în peniță ale lui Monaco, ajunse pînă la noi și păstrate la Uffizi (Sirén, *Don Lorenzo Monaco*, pl. XIX, XXII, XXIII). Ele demonstrează în mod elocvent că baza gîndirii artistice a maestrului o constituia linia care determina caracterul întregii construcții compoziționale.

326. Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo“, 1939 (XII), p. 173. Comp. Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, „Critica d'Arte“, 1940 (V), p. 177.

327. Salmi, *Francesco d'Antonio Fiorentino*, „Rivista d'Arte“, 1929 (XI), p. 2 și urm.; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 34; Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, p. 186—187. Cu începere din decentul al doilea, Francesco d'Antonio a început să-l imite pe Gentile da Fabriano și pe Masolino.

328. Despre Rossello di Jacopo Franchi, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IX, p. 52—66 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Lasareff, *Some Florentine Pictures of the Trecento in Russia*, „Art in America”, 1927 (XVI), p. 39—40; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo”, 1932 (XII), p. 189—193 (Berenson îi atribuie în mod eronat lui Franchi o serie de tablouri ce aparțin Maestrului Răstignirii Griggs); Id., *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 423—425; Offner, *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, „Burlington Magazine”, 1933 (LXIII), p. 173. În Muzeul de artă „A. S. Pușkin” din Moscova există un tablou valoros de Franchi — *Madona cu sf. Anton Schimnicul cu Ioan Botezătorul și cu doi îngeri* (pl. 165).

329. Despre Giovanni del Ponte, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IX, p. 67—86 (cu indicarea bibliografiei mai vechi); Schubring, *Die älteste Darstellung des „Trionfo della Fama” von Petrarca*, „Pantheon”, 1929 (V), p. 516 și urm.; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo”, 1932 (XII), p. 176—177; Offner, *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, „Burlington Magazine”, 1933 (LXIII), p. 170; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 214—215; Salvini, *Lo sviluppo stilistico di Giovanni dal Ponte*, „Alti e memorie della Accademia Petrarca in Arezzo” 1934 (XVI); Sandberg-Vavalà, *A Madonna of Humility by Giovanni dal Ponte*, „Burlington Magazine”, 1946 (LXXXVIII), p. 191—192; Boschetto, *Dipinti italiani nei Musées Royaux. Le storie delle Vergine e altre cose*, „Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts”, 1954, No 1, p. 13—23.

330. Despre Parri Spinelli, vezi: Vasari, *Vita di Parri Spinelli con introduzione di M. Salmi*, Firenze, 1914; Sirén, *A Late Gothic Poet of Line*, „Burlington Magazine”, 1914 (XXIV), p. 323—330; 1914 (XXV), p. 15—24; *Catalogo della Pinacoteca Comunale di Arezzo a cura di Mario Salmi*, Città di Castello, 1921, p. 20—24; Sirén, *Pictures by Parri Spinelli*, „Burlington Magazine”, 1926 (XLIX), p. 117—124; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IX, p. 220—238 (cu indicarea bibliografiei mai vechi); Refice, *Parri Spinelli nell'arte fiorentina del secolo XV*, „Commentari”, 1951 (II), p. 196—200. Majoritatea atribuirilor făcute de Sirén nu ni se par acceptabile. El îi atribuie lui Parri Spinelli lucrări de-ale lui Francesco d'Antonio, ale Maestrului Madonel Strauss și ale Maestrului del Bambino Vispo.

331. Despre așa-numitul Maestro del Bambino Vispo, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IX, p. 191—203 cu indi- 198

332. Despre Maestrul Madonei Straus, vezi: Longhi, *Ricerche su Giovanni di Francesco*, „Pinacotheca“, 1928, p. 34—35; Offner, *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, „Burlington Magazine“, 1933 (LXIII), p. 169—170; Procacci, *Opere d'arte inedite alla Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, „Rivista d'Arte“, 1933 (XV), p. 237; Salmi, *Aggiunte al Tre- e al Quattrocento fiorentino*, „Rivista d'Arte“, 1934 (XVI), p. 176; Pudelko, *The Maestro del Bambino Vispo*, p. 63. Un loc intermediar între Maestrul Madonei Straus și Pseudo-Ambrogio Baldese ocupă autorul unei mici Madone de la Ermitaj, care figurează ca aparținând lui Tommaso da Modena (sic!)

333. Despre Pseudo-Ambrogio Baldese, vezi: Sirén, *Descriptive Catalogue of the Pictures in the Jarves Collection*, New York, 1916, p. 58 (identificare greșită cu Ambrogio Baldese); Offner, *Italian Primitives at Yale University*, p. 19—20; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IX, p. 86—92 (comp. remarcile critice ale lui Longhi); Longhi, *Ricerche su Giovanni di Francesco*, „Pinacotheca”, 1928, p. 34—35; Berenson, *Quadri senza casa*, *Il Trecento fiorentino*, „Dedalo”, 1932 (XII), p. 174—176; Procacci, *Opere d'arte inedite alla Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, „Rivista d'Arte”, 1933 (XV), p. 240—243; Pudielko, *The Minor Masters of the Chlostro Verde*, „Art Bulletin”, 1935 (XVII), p. 82—89. Pudielko este înclinat să-l identifice pe Pseudo-Ambrogio Baldese cu Bonaiuto di Giovanni, amintit în documente florentine între anii 1427—1457.

334. Despre Marlott di Nardo, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting* IX, p. 209—220 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Berenson, *Quadri senza casa. Il Tre-*

cento fiorentino, „Dedalo", 1931 (XI), p. 1294—1300; Procacci, *Opere d'arte inedite alla Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, p. 231—233; Offner, *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, p. 169; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 292—295; Puncey, *Initial Letter*, „Burlington Magazine", 1946 (LXXXVIII), p. 71—73; Eisenberg, *A Flagellation by Mariotto di Nardi*, „Record of the Art Museum, Princeton University", 1949, p. 6—14, Id., „Bulletin of the Allan Memorial Art Museum", 1951 (IX), p. 9—16; Moriando, „Bollettino d'Arte", 1952 (XXXVII), p. 351. În Muzeul de artă occidentală și orientală din Kiev, există o *Adorație a păstorilor* de Mariotto di Nardo. De mina aceluiași a fost executată *Madona păstrată la Ermitaj și Madona cu sf. Ștefan și Anton Schimnicul*, păstrată în Muzeul din Kazan (comp. Offner, *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, p. 169).

335. Despre Bicci di Lorenzo, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IX, p. 1—38 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo", 1932 (XII), p. 174; Offner, *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, p. 170; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 71—74; Tolnay, *Music of the Universe: Note on a Painting*, „Journal of the Walters Art Gallery", 1943, p. 82—104; Zeri, *Una precisazione su Bicci di Lorenzo*, „Paragone", 1958, No 105, p. 67—71.

336. Comp. Schubring, *Cassoni*, Leipzig, 1923, No 18, 21, 22, 24, 32—35, 38, 78, 88, 94, 96, 97, 427, 431.

337. Despre acești artiști vezi vol. III al prezentei lucrări (Quattrocento).

338. Despre Maestrul Răstignirii Griggs, vezi: Offner, *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, p. 170—172; Pudelko, *The Maestro del Bambino Vispo*, p. 63; Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, p. 185.

339. Korelin, *Ranni italianski gumanizm i ego istoriografia*, II, p. 834, 875.

340. Coletti, *Studi sulla pittura del Trecento a Padova*, „Rivista d'Arte", 1931 (XII), p. 360.

341. Salvini, *L'arte di Agnolo Gaddi*, p. 172—173.

342. Despre Meo da Siena, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, V, p. 20—26; Weigelt, *Meo da Siena*, „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler", XXIV (1930), p. 404—405 (cu indicarea întregii bibliografii a problemei); Valentiner, *Saint Ansano by Meo Siena*, „Art Quarterly", 1938 (I), p. 104—108. Dintre lucrările generale despre școala umbrină de pictură, cele mai substanțiale sînt: Gnoll, *L'arte umbra alla Mostra di Perugia*, Pergamo, 1908; Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio*, 200

Berlin, 1912, Gnoli, *Pittori e miniatori nell'Umbria*, Spoleto, 1923; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, V, p. 1—198.

343. Despre Palmerucci, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, V, p. 80—90 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei). Id., *Drei Madonnen des Guidaccio Palmerucci*, „Belvedere“, 1927 (XI), p. 140; Salmi, *Nuove opere di Guidaccio Palmerucci*, „La Diana“, 1931 (VI), p. 267—274; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 354—355.

344. Despre Cola Petruccioli, vezi Berenson, *Essays in the Study of Sienese Painting*, New York, 1918, p. 43—51; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, V, p. 100—107 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei).

345. Singura lucrare semnată și datată (1393) a lui Francesco di Antoni se păstrează în Muzeul de artă „A. S. Pușkin“ din Moscova. Acest poliptic trădează o cunoaștere temeinică a picturii sieneze de către autorul lui (indeosebi a creației lui Luca di Tommé și a lui Bartolo di Maestro Fredi). În semnătura sa, Francesco di Antonio se autointitulează „de Ancona“. Între anii 1370 și 1378, el l-a ajutat pe Ugolino di Prete Ilario să zugrăvească catedrala din Orvieto. Sint toate motivele să credem că acest Ilario a fost discipolul lui Luca di Tommé care a vizitat Orvieto în anul 1374. Apropierea excepțională a lui Francesco di Antonio de maștri sienezi nu trebuie să ne mire, întrucât Orvieto a fost din vremuri vechi unul dintre principalele centre ale artei sieneze (în afară de Luca di Tommé, aici au lucrat Maitani, Simone Martini și Lippo Memmi). Vezi: Fumi, *Il Duomo d'Orvieto*, p. 389; Gnoli, *Pittori e miniatori nell'Umbria*, Spoleto, 1923, p. 119.

346. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, V, p. 114—117.

347. Despre Nuzi și Ghissi vezi: Colosanti, *Gentile da Fabriano*, Bergamo, 1909, p. 22—32; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, V, p. 127—176 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Romagnoli, *Allegretto Nuzi, pittore fabrianese*, Fabriano, 1927; Serra, *L'arte nelle Marche*, Pesaro, 1929, p. 279 și urm.; Berenson, *Studies in Medieval Painting*, New Haven, 1930, p. 64—74; Id., *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 343—344, 196; Offner, *Corpus of Florentine Painting*, Section III, vol. V, New York, 1947; Zerl, *Note su quadri italiani all'estero*, I. *Ricostruzione di un dossale di Allegretto Nuzi*, „Bollettino d'Arte“, 1949 (XXXIV), p. 21—22; Marabottini, *Allegretto Nuzi*, „Rivista d'Arte“, 1951—1952 (XXVII), p. 23—55. Marchi gravita spre Rimini și spre Bologna.

348. Despre Traini, vezi: Bonaini, *Memoria inedite intorno alla vita e dipinti di Francesco Traini*, Pisa, 1846; Simoneschi, *Notizie e questione intorno a Francesco Traini*, Pisa, 1898; Kurzwelly, *Buffal-macco und Traini-Fragen*, „Repertorium für Kunst-wissenschaft“ 1912 (XXXV), p. 337 și urm.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, V, p. 202—225; Id., *Ein Gemälde von Fran-cesco Traini, „Belvedere“*, 1925 (VIII), p. 100—101; Gombosi, *Francesco Traini a Firenze, „Dedalo“*, 1926/27 (VII), p. 256—266; Beenken, *Das Urbild der sienesischen Assuntadarstellungen im XIV und XV. Jahrhundert*, „Zeitschrift für bildende Kunst“, 1928, p. 73 și urm.; Salmi, *San Michele di Crespina, „An-nale delle Università toscane“*, 1929 (XII), p. 141—148; Bacci, *Il Trionfo di S. Tommaso di F. di Tra-tani e le sue attinenze alla scuola senese*, „La Di-ana“, 1930 (V), p. 161—175; Salmi, *Per la storia della pittura a Pistoia ed a Pisa*, „Rivista d'Arte“, 1931 (XIII), p. 471—476; Meiss, *The Problem of Fran-cesco Traini*, „Art Bulletin“, 1933 (XV), p. 96—173 comp. Beenken, „Zeitschrift für Kunstgeschichte“, 1934 (III), p. 73; Berenson, *Pitture italiane del Ri-nascimento*, p. 498—499; H. Gronau, *Traini, „Allge-meises Lexikon der bildenden Künstler“*, XXXIII (1939), p. 340—341; Coletti, *Primitivi*, vol. II, No-vara, 1946, p. XXX, LXV, nota 9, vol. III, Novara, 1947, p. XXIX—XXXI; Paccagnini, *Il Problema do-cumentario di Francesco Traini*, „Critica d'Arte“, 1949 (VII), p. 191—201; Vigni, *Il „Maestro del Trion-fo di S. Tommaso, „Bollettino d'Arte“*, 1949 (XXXIV), p. 311—321; Toesca, *Il Trecento*, p. 659—661. Atribui-rile făcute de Van Marle, de Gombosi și de Vigni ni se par neintemeiate. Tabloul înfățișînd *Triumful lui Toma d'Aquino* a fost supus nu de mult opera-țiilor de restaurare, prilej cu care au fost îndepăr-tate toate adausurile ulterioare.

349. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting* V, p. 277—284, 240—250 (cu in-dicarea literaturii mai vechi a problemei); Turino di Vanni, „Allgemeines Lexikon der bildenden Künst-ler“, XXXIII (1939), p. 489—490.

350. Despre Bartolomeo Cristiani, vezi Khvo-shinsky e Salmi, *I pittori toscani dal XIII al XIV secolo, I fiorentini del Trecento*, Roma, 1914, p. 37; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, V, p. 302—305; Lasareff, *Some Floren-tine Pictures of the Trecento in Russia*, „Art in Ame-rica“, 1927 (XVI), p. 31—32; Silletko-Andreeva, *Ma-donna s mladențem i anghelami, Italianski primitiv XIV veka*, „Jizn muzela. Bluleten Gos muzela izlaș-cinîh iskusstv“, 1927, p. 30—31; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo“, 1931 (XI), p. 1312; Offner, „Mittellungen des Kunsthisto-

rischen Institutes in Florenz", 1956 (VII), p. 192. Penelului lui Giovanni di Bartolomeo Cristiani îi aparține frumoasa *Madonă cu îngeri* din Muzeul de artă „A. S. Pușkin” din Moscova.

351. Despre Roberto Oderisi, vezi: Berenson, *Roberto Oderisi und die Incoronata Fresken*, „Repertorium für Kunstwissenschaft”, 1900, p. 448—450; Id., *A Panel by Roberto Oderisi*, „Art in America”, 1923 (XI), p. 69—76; Rolfs, *Geschichte der Malerei Neapels*, Leipzig, 1910, p. 62; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, V, p. 328—341; Lasareff, *A New Panel by Roberto Oderisi*, „Burlington Magazine”, 1927 (LI), p. 128—133; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 344—345; Quintavalle, „Bollettino d'Arte”, 1932, p. 230 și urm.; Morisani, *Pittura del Trecento in Napoli*, Napoli, 1947, p. 82 și urm.; „Emporium”, 1955 (XII) p. 123 și urm.; Morisani, *An Altar Panel by Roberto Oderisi*, „Art Quarterly”, 1957 (XX), p. 156—162.

352. Despre școala din Rimini și din Romagna, vezi: Brach, *Giottos Schule in der Romagna*, Strassburg, 1902; Vitzthum, *Über Giotto's Schule in der Romagna*, „Sitzungsberichte der Berliner Kunsthistorischen Gesellschaft”, 1905 (III), p. 18 și urm.; L. Venturi, *A traverso le Marche*, „L'Arte”, 1915 (XVIII), p. 1 și urm.; Sirén, *Giuliano, Pietro und Giovanni da Rimini*, „Burlington Magazine”, 1916 (XXIX), p. 272 și urm., 312 și urm.; Van Marle, *La scuola di Pietro Cavallini a Rimini*, „Bollettino d'Arte”, 1921 (XV), p. 248 și urm.; Id., *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 279—354; Nave, *Newly Discovered Frescoes at Rimini*, „Burlington Magazine”, 1925 (XLVI), p. 3 și urm., 72 și urm., 133 și urm.; Romiti, *L'opera di Giovanni Baronzio nella Romagna e nelle Marche*, „L'Arte”, 1928 (XXXI), p. 215 și urm.; Serra, *L'arte nell Marche*, Pesaro, 1929, p. 261—279; Coletti, *Sull'origine e sulla diffusione della scuola pittorica romagnola nel Trecento*, „Dedalo”, 1930 (XI), p. 197—217, 221 și urm.; Salmi, *Intorno al miniaturista Neri*, „La Bibliofilia”, 1931, p. 265—286; Id., *La scuola di Rimini*, „Rivista del R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte”, 1931—1932 (III), p. 226 și urm.; 1932—1933 (IV), p. 145 și urm.; 1935—1936 (VII), p. 98 și urm.; Id., *Francesco da Rimini*, „Bollettino d'Arte”, 1932, p. 249 și urm.; Id., *Nota su Pietro da Rimini*, „Dedalo”, 1933 (XIII), p. 3—17; Corbara, *Due Antifonari miniati dal riminese Neri*, „La Bibliofilia”, 1935, p. 317—331; Van Marle, *Contributo allo studio della storia pittorica del Trecento a Rimini*, „Rimini”, 1935 luglio-agosto, p. 3 și urm.; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 37—39; Beenken, *The Master of the Last Judgment at Rimini*, „Burlington Magazine”, 1935 (LXVII), p. 53—66; Comune di Rimini, *Mostra della pittura ri-*

minese del Trecento. *Catalogo a cura di Cesare Brandi*, Rimini, 1935, (comp. remarcile critice ale lui Salmi în „Rivista d'Arte”, 1935 (XVIII), p. 323 și urm.; 1936 (XVIII), p. 409 și urm.); Salmi, *L'Abbazia di Pomposa*, Roma, 1936; Brandi, *Conclusioni su alcuni discussi problemi della pittura riminese del Trecento*, „Critica d'Arte”, 1936 (I), p. 229 și urm.; Id., *Aggiunte alle conclusioni su alcuni discussi problemi della pittura riminese del Trecento*, ibid., 1937 (II), p. 193 și urm.; A. Venturi, *Gruppo di case inedite*, „L'Arte”, 1938 (XLI), p. 47; Ferrari, *Contributo allo studio della miniatura riminese*, „Bollettino d'Arte”, 1938 (XXXI), p. 447 și urm.; Barbara, *Un complesso di affreschi romagnoli*, „Rivista d'Arte”, 1939 (XXI), p. 41—51; Medea, *Iconografia dei riminesi*, „Rivista d'Arte”, 1940 (XXII), p. 1 și urm.; Constable, *Fresco of the Crucifixion of the School of Rimini*, „Boston Museum Bulletin”, 1941, August, p. 47—54; Sinibaldi e Brunetti, *Catalogo della Mostra Giottesca*, p. 568—591; Servolini, *La pittura gotica romagnola*, Forlì, 1944; Coletti, *I primitivi*, vol. II, p. VI—XX; Sandberg-Vavalà, *Madonna by Giovanni Baronzio*, „Burlington Magazine”, 1947 (LXXXIX), p. 30—32; Longhi, *Giudizio sul Duecento*, p. 43; Friedmann, *Iconography of a Madonna and Child by Giovanni Baronzio in the Kress Collection*, „Gazette des Beaux-Arts”, 1949, I, p. 345—352; Toesca, *Schedula per Giovanni Baronzio da Rimini*, „Beiträge für G. Swarzenski”, Berlin, 1951, p. 67—69; Id., *Il Trecento*, p. 718—732; Martini, *Il Crocifisso riminese di Bagnacavallo*, „Paragone”, 1955, No 69, p. 61—64. După apariția lucrărilor lui Salmi și Brandi, concluziile lui Van Marle necesită amendamente critice (sînt discutabile în special datările lui timpurii penru lucrările de șevalet). În Muzeul din Kiev, se păstrează un mare triptic înfățișînd *Madona în slavă și scene din viața ei*. Acest triptic, realizat nu mai tîrziu de primul deceniu al secolului al XIV-lea, este o lucrare a școlii din Rimini care confirmă legătura strînsă a acesteia cu pictura romană. Atribuit (nu este clar din ce considerații) de către S. A. Ghiliarov, școlii sieneze, tripticul respectiv trădează o serie de asemănări cu miniaturile lui Neri da Rimini.

353. Salmi datează aceste fresce prea tîrziu (c. 1340). Faptul se explică prin aceea că el le consideră ca fiind contemporane cu scenele din viața evanghelistului Ioan care au fost realizate, în adevăr, nu înainte de deceniul patru. Beenken greșește atribuind o scenă din acest ciclu autorului *Judecății de apoi*, celelalte scene atribuindu-le unui discipol apropiat al acestuia. Scenele din viața lui Ioan sînt distanțate fără îndoială de *Judecata de apoi* cu o bucată de timp apreciabilă, cum a ară- 204

tat, pe bună dreptate Brandi. Spre deosebire de Sal-
mi, atât Brandi cât și Beenken subliniază puternica
influență a lui Cavallini asupra autorului *Judecății*
de apoi.

354. O caracterizare exactă asupra artei nord-
italiene a făcut Justi (*Diego Velásquez und sein*
Jahrhundert, I, Bonn, 1888, p. 74). „In Norditalien
galt mehr die Natur als das Ideal, mehr die Farbe
als die Zeichnung mehr Grazie und Bewegung als
Schönheit, mehr der malerisch-perspektivische Schein
als das architektonische Gesetz“ (În Nordul Ita-
liei, naturii i se acorda o atenție mai mare decât
idealului și tot așa, culorii decât desenului, gra-
ției și mișcării decât frumuseții, viziunii pictural-
perspectivale decât legității arhitectonice). Primul care
a apreciat după merit particularitățile picturii din
Nordul Italiei a fost Julius Schlosser (vezi: *Ein ve-*
ronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des
XIV. Jahrhunderts, „Jahrbuch der Kunsthistorischen
Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses“, 1895
(XVI), p. 144 și urm.; Id., *Tommaso da Modena und*
die ältere Malerei in Treviso, ibid., 1898 (XIX), p.
240 și urm.; Id., *Oberitalienische Trecentisten*, Leipzig,
1921. Comp. Coletti, *I primitivi*, vol. II, p. XX și urm.

355. Comp. Longhi, *Vitale da Bologna e i suoi*
affreschi nel Camposanto di Pisa (darea de seamă
despre referatul ținut la ședința institutului din 5
dec. 1931). „Mitteilungen des Kunsthistorischen Insti-
tutes in Florenz“, 1933 (IV), p. 135—136; Id., *Mo-*
menti della pittura bolognese, „L'Archiginnasio“,
1935, p. 111—146; Id., *La Mostra del Trecento bolo-*
gnese, „Paragone“, 1950, No 5, p. 5—44; *Guida alla*
Mostra della pittura bolognese del Trecento, Bologna,
1950 (cu un cuvânt introductiv al lui Longhi, retipă-
rit în „Paragone“). Bibliografia despre pictura bolog-
neză este dată de Van Marle în *The Development*
of the Italian Schools of Painting, IV, p. 394 și urm.
După cercetările capitale ale lui Longhi, toată aceas-
tă literatură este astăzi depășită. Comp. Filippini, *Per*
la storia dell'antica pittura bolognese, „Il Comune
di Bologna“, 1931, luglio; Id., *La collezione dei qua-*
dri del Museo Civico di Bologna, ibid., 1932, aprilie;
Coletti, *I primitivi*, vol. III, p. XX—XXXIV; Id.,
Sulla Mostra della pittura bolognese del Trecento,
con una coda polemica, „Emporium“, 1950 (CXII),
p. 243—250; Toesca, *Il Trecento*, p. 733—746.

356. Sandberg-Vavală, *Italo-Byzantine Panels at*
Bologna, „Art in America“, 1929 (XVII), p. 64 și
urm. Coborîrea după cruce a intrat în castelul Ro-
honz din Lugano.

357. Comp. literatura indicată în nota 110 din
primul volum al prezentei lucrări. (Protorenașterea)

358. Despre miniatura bologneză din secolul al
205 XIV-lea, vezi: Malaguzzi-Valeri, *I codici miniati di*

Niccolò di Giacomo e della sua scuola in Bologna, „Atti e memorie della R. Deputazione di Storia patria per la Romagna“, 1882; Id., *La collezione delle miniature nell'archivio di Stato di Bologna*, „Archivio storico dell'arte“, 1894 (VII), p. 1 și urm.; Id., *La miniatura in Bologna dal XIII al XVIII secolo*, „Archivio storico italiano“, 1896, p. 262 și urm.; Id., *Catalogo delle miniature e disegni posseduti dell'archivio di Stato a Bologna*, „Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per la Romagna“, 1898; Ciaccio, *Appunti intorno alla miniatura bolognese del secolo XIV*, „L'Arte“, 1907 (X), p. 105 și urm.; Erbach von Fuerstenau, *La miniatura bolognese nel Trecento* (Studi su Niccolò di Giacomo), „L'Arte“, 1911 (XIV), p. 1 și urm.; 107 și urm.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 394—398,, 410—413; D'Ancona, *La miniature italienne*, Paris — Bruxelles, 1925, p. 29—33; Toesca, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana*. La collezione Hoepli, Milano, 1930; Coletti, *Un affresco, due miniature e tre problemi*. „L'Arte“, 1934 (XXXVII), p. 101 și urm.; Filippini e Zucchini, *Miniatori e pittori a Bologna*, Firenze, 1947; Toesca, *Il Trecento*, p. 834—841; Salmi, *La miniatura italiana*, Milano, 1956, p. 15—21.

359. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 104—106; Coletti, *Sull'origine e sulla diffusione della scuola pittorica romagnola nel Trecento*, „Dedalo“, 1930 (XI), p. 308—310; Morassi, *Storia della pittura nella Venezia Tridentina*, Roma, 1934, p. 245—249; Salvini, „*Studii Trecentini*“, 1938, p. 221—228; Filippini, *Gli Affreschi di Monte da Bologna nel Duomo di Trento*, *Atti e memorie della R. Deputazione di Storia patria per l'Emilia e la Romagna*, 1939/40 (V), p. 189—204. Acest Monte da Bologna nu trebuie confundat în nici un caz — așa cum face Filippini — cu autorul frescelor sembrate (Mons de Bononia) ale catedralei din Trento, realizate abia în ultima parte a secolului al XIV-lea.

360. Despre Vitale da Bologna, vezi: Brach, *Giotto Schule in der Romagna*, Strassburg, 1902, p. 102—107, des. 6 și 11; Frati, *Un politico di Vitale da Bologna*, „Rassegna d'Arte“, 1909 (IX), p. 171 și urm.; Id., *Un opera ignoto di vitale da Bologna*, „L'Arte“, 1911 (XIV), p. 442 și urm.; Filippini, *Vitale da Bologna*, „Bollettino d'Arte“, 1912 (VI), p. 13 și urm.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 398—408; Sandberg-Vavalà, *Vitale dalle Madonne e Simone del Crocefissi*, „Rivista d'Arte“, 1929 (XI), p. 449—480; 1930 (XII), p. 1—70; Coletti, *Sull'origine e sulla diffusione della scuola pittorica romagnola nel Trecento*, I, „Dedalo“ 1930 206

(XI), p. 293—298; Manceri, *Punti ascuri della pittura bolognese*. Vitale degli Equi, *Bollettino d'Arte*", 1930 (XXIII), p. 554 și urm.; Salmi, *Per la storia della pittura a Pistoia ed a Pisa*, „Revista d'Arte", 1931 (XIII), p. 471—476; Longhi, *Vitale da Bologna e i suoi affreschi nel Camposanto di Pisa*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1933 (IV), p. 135—136; Id., *Momenti della pittura bolognese*, „L'Archiginnasio", 1935, p. 111—146; Brandi, *Nuovi affreschi bolognesi del Trecento nella Pinacoteca di Bologna*, „Bollettino d'Arte", 1935 (XXVIII), p. 364—376; Id., *Un „Cenacolo“ di Vitale scoperto nel convento di S. Francesco a Bologna*, „Bollettino d'Arte", 1936 (XXIX), p. 448—457; Salmi, *La Badia di Pomposa*, Roma, 1936; Brandi, *Vitale da Bologna*, „Critica d'Arte", 1937 (II), p. 145 și urm.; Becherucci, *Il Cenacolo di Vitale nella chiesa di S. Francesco*, „Il Comune da Bologna", 1937, p. 29—37; A. Venturi, *I due sportelli del trittico di Vitale da Bologna*, „L'Arte", 1937 (XL), p. 200—209; „Le Arti", 1940/41 (III), p. 219—220; Servolini, *A Madonna by Vitale da Bologna*, „Burlington Magazine", 1947 (LXXXIX), p. 78—81; Arcangeli, *Un Vitale e un Jacopo da Bologna*, „Proporzioni", 1948 (II), p. 63—74; Sorrentino, *Il distacco degli affreschi di Vitale e scolari nell'ex oratorio di Mezzarata in Bologna*, „Bollettino d'Arte", 1949 (XXXIV), p. 265—269; Suida, *Some Bolognese Trecento Paintings in America*, „Critica d'Arte", 1950 (IX), p. 52 și urm.

261. Despre Andrea da Bologna, vezi: Filippini, *Andrea da Bologna miniatore e pittore del secolo XIV*, „Bollettino d'Arte", 1911 (V), p. 50 și urm.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 427—436 și des. 242—249; Longhi, *Vitale da Bologna e i suoi affreschi nel Camposanto di Pisa*, p. 135—136; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 9; Salmi, *La Badia di Pomposa*, Roma, 1936. Cum bine a remarcat Longhi, Andrea da Bologna nu poate fi identificat cu autorul picturilor murale din capela Sf. Ecaterina din biserica San Francesco din Assisi. Aceste picturi care conțin un admirabil portret al cardinalului Albornos datează din jurul anului 1368. Frescele din Badia di Pomposa au fost atribuite pentru prima dată lui Andrea da Bologna de către Longhi cu care s-a declarat de acord și Sandberg-Vavala „Art in America", 1931 (XX), p. 17.

362. Coletti, *Il „Maestro del Padiglioni“*, *Miscellanea di storia dell'arte in onore di I.B. Supino*, Firenze, 1933, p. 211—218.

363. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 453; Bacchi, *Notizie sui pittori bolognesi: Dalmasio di Jacopo Scanabecchi e Lippo di Dalmasio a Pistoia (1359—1389)*, „Le

Arti", 1941/42 (IV), p. 106—112. Longhi îl atribuie în mod convingător lui Dalmasio scenele din viața sf. Grigore din Santa Maria Novella, frescele corului din San Francesco din Pistoia, *Răstignirea* din Pinacoteca din Bologna, *Răstignirea* aflată în colecția Acton din Florența, *Coborirea de pe cruce* din colecția Visconti di Madone, *Bicluirea lui Cristos* din colecția Kress, *Sfinții* din Muzeul din Detroit. Din grupul lucrărilor respective trebuie exclusă, cum pe bună dreptate propune Coletti („Emporium”, 1950, p. 245—247), *Madona* din New Haven, apropiată ca stil de renumita icoană cu imaginile Magdaleniei și ale sfinților, păstrată în Pinacoteca din Perugia. Pe acest artist, Coletti îl numește condiționat „Maestro di Mezzarata”.

364. Despre Simone dei Crocefissi, vezi: Baldani, *Documenti e studi pubbl. per cura della R. Deputazione di storia patria per la Romagna*, serie III, 1909, p. 460; Frati, *Dalmasio e Lippo de Scanabecchi e Simone dei Crocefissi*, „Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per la Romagna”, serie III, 1909 (XXVII), p. 209 și urm.; Gnoli, *Un dipinto sconosciuto di Simone de' Crocefissi*, „Rassegna d'Arte”, 1912 (XII), p. 47 și urm.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 438—452; Sandberg-Vavalà, *Vitale dalle Madonne e Simone dei Crocefissi*, „Rivista d'Arte”, 1929 (XI), p. 449—480; 1930 (XII), p. 1—36; Arslan, *Note su Simone di Filippo*, „Il Comune di Bologna” 1930, gennaio; Salmi, *Per la storia della pittura a Pistoia ed a Pisa*, „Rivista d'Arte”, 1931 (XIII), p. 475; Filippini, *La collezione dei quadri del Museo Civico di Bologna*, „Il Comune di Bologna”, 1932, aprilie, p. 24—25; Longhi, *Officina ferrarese*, Roma, 1934, p. 8—9; Zucchini, *Opere d'arte inedite. II. L'Incoronata di Simone dei Crocefissi*, „Il Comune di Bologna”, 1934, settembre; Id., *Opere d'arte inedite. VI. Quadri della Compagnia dei Lombardi*, „Il Comune di Bologna”, 1935, febbraio; Arslan, *Cristoforo da Bologna*, „Rivista d'Arte”, 1937 (XIX), p. 96, 100—102; Patrizi, *Nota su Simone dei Crocefissi*, „Critica d'Arte”, 1955, fasc. 9, p. 249—251. Artă lui Simone dei Crocefissi înseamnă aplatizarea și vulgarizarea a tot ceea ce moștenise el de la Vitale. Sandberg-Vavalà îi atribuie pe bună dreptate lui Simone *Madona cu doi îngeri și cu un adorator*, aflată în Pinacoteca din Bologna. Acest tablou are o semnătură falsă (Vitale da Bologna) și o dată falsă (1320). Arslan căruia îi datorăm cea mai minuțioasă analiză a lucrărilor lui Simone și ale școlii sale, a remarcat câteva grupuri de tablouri pe care le pune pe seama a nu-mai puțin de cinci maeștri.

365. Despre Cristoforo di Giacommo, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of* 208

Painting, IV, p. 412—414; Longhi, *Officina ferrarese*, p. 7—8, 157; „Critica d'Arte”, 1940 (V), fasc. XXV—XXVI, p. XXII; Arslan, *Cristoforo da Bologna*, „Rivista d'Arte”, 1937 (XIX), p. 87—114. Numele lui Cristoforo di Giacommo este întâlnit în documentele bologneze dintre 1374 și 1410. Bazându-se pe tablourile semnate, Longhi și Arslan îi atribuie lui Cristoforo încă o serie de lucrări (scene din viața lui Cristos din Museo Civico din Pesaro, fresca înfățișându-l pe Antonio Abbata aflată în Pinacoteca din Bologna, fragmentul de frescă înfățișând închinarea magilor din Galeria de artă din Ferrara, ș.a.).

366. Despre Jacopino de'Bavosi, vezi: Frati, *Jacopino de'Bavosi, pittore bolognese del secolo XIV*, „L'Arte”, 1914 (XVII), p. 393—395; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 418—427; Vavalà, *Some Bolognese Paintings outside Bologna and a Trecento Humourist*, „Art in America”, 1931 (XX), p. 12—37; Arslan, *Jacopo de Bavosi e Jacopo Avanzi*, „Il Comune di Bologna” 1931, p. 3 și urm.; Brandi, *Nuovi affreschi bolognese del Trecento nella Pinacoteca di Bologna*, „Bollettino d'Arte”, 1935 (XXVIII) p. 371—374; Arcangeli, *Un Vitale e un Jacopo da Bologna*, „Proporzioni”, 1948 (II), p. 67—74; Suida, *Some Bolognese Trecento Paintings in America*, „Critica d'Arte” 1950 (IX), p. 52 și urm. Frati, iar după el și Arslan îl identifică pe autorul frescelor din Mezzarata, semnate Jacobus J., cu Jacopino de'Bavosi. O mare asemănare stilistică cu aceste picturi murale trădează tablourile grupate în mod convingător de Van Marle și de Vavalà sub numele lui „Pseudo-Jacopo Avanzi”, ceea ce ne dă dreptul să-l identificăm pe acesta din urmă cu Jacopino de'Bavosi. Acest maestru care nu are nimic comun cu Jacopo Avanzi — autorul *Răstignirii* semnate din Galeria Colonna din Roma [Filippini, *Jacopo Avanzi pittore bolognese del 1300*, „Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per la Romagna”, 1912, p. 31 și urm.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 416—426; Flocco, *Le pitture venete del Castello di Konopište*, „Arte veneta”, 1948 (II), p. 16—17] provine din Școala lui Vitale și a suferit puternica influență a pictorilor din Rimini.

367. Atribuirea picturilor murale plisane constituie una dintre cele mai controversate probleme din istoria artel Trecento-ului. Vasari-Milanesi, (*Vite*, I, p. 473, 514, 596) le-a atribuit lui Orcagna, lui Lorenzetti și lui Buffalmacco; Cavalcaselle (Crowe and Cavalcaselle, *History of Painting in Italy*, ed. Langton Douglas, III, p. 104) le-a atribuit lui Lorenzetti; A. Venturi (*Storia dell'arte italiana*, V, p.

722) le-a atribuit unui urmaș anonim al lui Lorenzetti; Supino (*Il Campo Santo di Pisa*, Firenze, 1896, p. 57; *L'arte pisana*, Firenze, 1904, p. 268), Curzevelli (*Buffalmacco und Traini Fragen*, „Repertorium für Kunstwissenschaft“, 1912, p. 348—350), Van Marle (*The Development of the Italian Schools of Painting*, V, p. 210 și urm.), Meiss (*The Problem of Francesco Traini*, „Art Bulletin“, 1933, p. 96 și urm.), Berenson (*Pitture italiane del Rinascimento*, p. 498—499), Coletti (*I primitivi*, vol. III, p. XXIX—XXX), Ortel (*Die Frühzeit der italienischen Malerei*, p. 177) consideră că le-a pictat Francesco Traini; Vitzthum (*Von den Quellen des Stils im Triumph des Todes*, „Repertorium für Kunstwissenschaft“, 1905, p. 199 și urm.) le atribuie unui maestru pisan aflat sub puternica influență a artiștilor din școala din Rimini; Salmi (*Per la storia della pittura a Pistoia ed a Pisa*, „Rivista d'Arte“, 1931, p. 471—476) le atribuie unor artiști care au lucrat după cartoanele lui Traini; Toesca (*Il Trecento*, p. 664) le atribuie unui maestru pisan anonim apropiat de Traini, pentru ca, în sfârșit, Longhi (*Vitale da Bologna e i suoi affreschi nel Camposanto di Pisa*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz“, 1933, p. 136) să i le atribuie lui Vitale da Bologna, iar mai târziu unui maestru anonim din Bologna. Independent de Longhi, eu am ajuns, încă din anul 1930, la concluzia că frescele pisane aparțin școlii bologneze. Aceste fresce nu pot fi atribuite lui Traini întrucât arta acestuia era strâns legată de Siena, în timp ce arta pictorilor care au activat în Camposanto aparține cu totul limbajului expresiv al celor din Bologna. Punctele de contact cu fragmentele din *Triumful Morții* al lui Orcagna din Santa Croce trebuie explicat prin dorința comanditarilor care au vrut, probabil, să vadă în Pisa copii după renumitele fresce din biserică florentină. Picturile murale din Camposanto au avut mult de suferit din cauza bombardamentului aerian din timpul celui de-al doilea război mondial (mari distrugerii le-au fost pricinuite îndeosebi *Triumfului Morții și Anahoreților*). Vezi *The Campo Santo of Pisa now*, „Burlington Magazine“, 1945 (LXXXVII), p. 35—39; Sanpaolesi, *Le sinopie del Camposanto di Pisa*, „Bollettino d'Arte“, 1948 (XXXIII), p. 34—43. Despre iconografia *Triumfului morții*, vezi: Guerry, *Le thème du „Triomphe de la Mort“ dans la peinture italienne*, Paris, 1950.

368. În Camposanto, măștrilor bolognezi le mai aparțin și frescele ce ilustrează istoria lui Iov. Vezi: Salmi, *Per la storia della pittura a Pistoia ed a Pisa*, „Rivista d'Arte“, 1931 (XIII), p. 471 și urm.

369. Despre Jacopo di Paolo, vezi: Frati, *Una famiglia di pittori bolognesi*, „L'Arte“, 1911 (XIV), p. 263—268; Van Marle, *The Development of the* 210

Italian Schools of Painting, IV, p. 463—469; Arslan, *Jacopo di Paolo*, „Rivista del R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte", 1931/32, p. 211 și urm.

370. Despre Lippo Dalmasio, vezi: Frati, *Dalmasio e Lippo de 'Scanabecchi e Simone dei Crocetti*, „Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per la Romagna", serie III, 1909 (XXVII), p. 209 și urm.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 452—463; Mauceri, *Lippo Dalmasio*, „Il Comune di Bologna", 1933, febbraio; Foratti, *Lippo Dalmasio de 'Scanabecchi*, „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler", XXIX (1935), p. 529 (cu indicarea întregii literaturi mai vechi a problemei); „Le Arti", 1940/41 (III), p. 221; Bacci, *Notizie sui pittori bolognesi: Dalmasio di Jacopo Scanabecchi e Lippo di Dalmasio a Pistoja (1359—1389)*, „Le Arti", 1941/42 (IV), p. 106—112.

371. Frati, *La cappella Bolognini nella Basilica di San Petronio a Bologna*, „L'Arte", 1910 (XIII), p. 214—216; Filippini, *Gli affreschi della capella Bolognini in San Petronio*, „Bollettino d'Arte", 1916 (X), p. 193—214; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 469—476; Arslan, *Osservazioni intorno agli affreschi della Cappella Bolognini in S. Petronio*, „Il Comune di Bologna", 1930, maggio; Zucchini, *Opere d'arte inedite. III. Un affresco del pittore della capella Bolognini*, „Il Comune di Bologna", 1934, ottobre. Picturile din capela Bolognini au mai fost atribuite lui Jacopo di Paolo, lui Michele di Matteo și lui Orazio di Paolo, dar toate aceste atribuiți sînt discutabile.

372. Despre Tommaso da Modena, vezi: Neuwirth, *Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen*, Prag, 1896, p. 78 și urm.; Schlosser, *Tommaso da Modena und die ältere Malerei in Treviso*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses", 1898 (XIX), p. 240 și urm.; Bertoni e Vicini, *Tommaso da Modena*, Modena, 1903; Id., *Tommaso da Modena pittore modenese del secolo XIV*, „Memorie della R. Deputazione di storia patria per la provincia di Modena", serie V, 1904 (III), p. 141 și urm.; Testi, *Storia della pittura veneziana*, I, p. 255 și urm.; Berthler, *Le chapitre de S. Niccolò de Treviso*, Rome, 1912; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 354—368; A. Venturi, *Anconetta sconosciuta di Tommaso da Modena nella Pinacoteca di Bologna*, „L'Arte", 1924 (XXVII), p. 14; Worringer, *Die Anfänge der Tafelmalerei*, Leipzig, 1924, p. 66—72; Coletti, *Tommaso da Modena nello svolgimento della pittura veneta*, „Bollettino d'Arte", 1925 (XVIII), p. 291—318; Id., *Affreschi inedite di Tommaso da Modena*,

„Dedalo”, 1927 (VIII), p. 277—286; Id., *Tommaso da Modena e le origini del naturalismo nella pittura*, „Rivista del R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte”, 1931, p. 95 și urm.; Id., *L'arte di Tommaso da Modena*, Bologna, 1933; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 497; Sandberg-Vavală, *Panels by Tommaso da Modena*, „Journal of the Walters Art Gallery”, 1940 (III), p. 69—74; Coletti, *Pittura veneta dal Tre al Quattrocento*, „Arte Veneta”, 1947 (I), p. 5—19; Montuschi, *Il problema di Tommaso da Modena miniatore*, „Paragone”, 1951, No 17, p. 13—22. Tot ce s-a spus mai bun despre Tommaso da Modena îi aparține lui Coletti. Acest cercetător nu pune însă corect problema relației lui Tommaso cu mișcarea renascentistă. Coletti i-a atribuit lui Tommaso două foi cu desene (una se păstrează la Albertina — Viena, iar alta într-o colecție particulară din Haarlem), considerându-le schițe pentru fresele înfățișând scene din viața sf. Ursula. Miniaturile atribuite lui Tommaso da Modena sînt atît de slabe calitativ în comparație cu lucrările lui monumentale ce-i aparțin cu siguranță, încît cu greu pot fi privite ca lucrări proprii.

373. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 368—384 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 36; Viale, *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, Torino, 1939, p. 45 și urm.; Toesca, *Il Trecento*, p. 747—751. Da Langasco Cassiano-Rotondi, *La „consortia de li forestieri” a Genova. Una Madonna di Barnaba da Modena ed un statuto del Trecento* (con una nota di Folena), Genova, 1957.

374. Bertoni e Vicini, *Serafino Serafini pittore modenese del Secolo XVI*, „L'Arte”, 1904 (VII), p. 287 și urm.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 384—388; Longhi, *Officina ferrarese*, Roma, 1934, p. 6—7. Longo îi atribuie lui Serafini interesanta frescă reprezentînd *Triumful lui Augustin* aflată în Pinacoteca din Ferrara; vezi: Coletti, *Un affresco, due miniature e tre problemi*, „L'Arte”, 1934 (XXXVII) p. 101 și urm. și tripticul din catedrala din Placenza. Fresca din Ferrara amintește, cum a demonstrat Coletti, de miniatura lui Viccolò di Giacomo.

375. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 388.

376. Despre Turone, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 181—184; Sandberg-Vavală, *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, Verona, 1926, p. 131—144; Id., *Turone miniatore*, „Dedalo”, 1929 (X), p. 15 și urm.; Id., *A Chapter in Fourteenth Century Iconography*: Verona, „Art Bulletin”, 1929 (XI), p. 212

376—412; Zeri, *Una Annunciazione di Turone*, „Paragone“, 1957, No 89, p. 48—52.

377. Despre Altichiero și Avanzo, vezi: Marc Anton Michiel (Anonimo Morelliano), *Notizia d'opere di disegno*, ed. Frizzoni, Bologna, 1884, p. 77; Vasari-Milanesi, *Vite*, III, p. 633; Savonarola, *De laudibus Patavii* (comp. Schlosser, *Quellenbuch der Kunstgeschichte*, No LIII); Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses“, 1895 (XVI), p. 144 și urm.; Schubring, *Altichiero und seine Schule*, Leipzig, 1898; Gerola, *Alcune considerazioni intorno Avanzo*, Padua, 1909; Schlosser, *Oberitalienische Trecentisten*, Leipzig, 1921; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 124—158; Sandberg-Vavalà, *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, Verona, 1926, p. 156—189; Longhi, *Frammenti di Giusto da Padova*, „Pinacotheca“, 1928, p. 139, 149, 152; Coletti, *Studi sulla pittura del Trecento a Padova*, II, *Altichiero e Avanzo*, „Rivista d'Arte“, 1931 (XIII), p. 303—363; Id., *L'Arte di Tommaso da Modena*, Bologna, 1933, p. 111—115; Bronstein, *Altichiero. L'artiste et son oeuvre*, Paris, 1932; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 4; Mommsen, *Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrum in Padua*, „Art Bulletin“, 1952 (XXXIV), p. 95—116; *Da Altichiero a Pisanello. Catalogo e cura di Magagnato*, Venezia, 1958, Briganti, *Un trittichetto di Altichiero*, „Paragone“, 1958, No 117, p. 58—61; Zeri, *Un'aggiunta alla cerchia di Altichiero*, *ibid.*, p. 61—63; Longhi, *Due pannelli del seguito di Altichiero*, *ibid.*, p. 64—65; Zeri, *Altri due scomparti veronesi della fine del '300*, *ibid.*, p. 75—66. Cea mai convingătoare clasificare a lucrărilor lui Altichiero și ale lui Avanzo a făcut-o Coletti. Această clasificare suferă doar de o fărîmîtare excesivă. Toesca (*Il Trecento*, p. 782—792) îl consideră pe Avanzo ca simplu ajutor al lui Altichiero, aceștia acordîndu-i rolul conducător. Cartea lui Bronstein constituie o lucrare tipică pentru școala lui Focillon. Altichiero nu are nimic comun cu acel mitic Altichiero II, căruia Richter îi atribuie miniaturile contrafăcute „Ricordanze“ ale lui Battistell. Vezi: Richter, *Altichiero*, *Sagen, Tradition, Geschichte*, Leipzig, 1935; Comp. Cervellini, *La cronaca su Altichiero recentemente pubblicata è falsa*, Venezia, 1936. Lui Altichiero II, Mather s-a grăbit să-i atribuie opt scene din viața Mariei și a lui Cristos din colecția Cannon de pe lângă universitatea din Princetown (Sandberg-Vavalà atribuie aceste tablouri lui Martino da Verona). Vezi: Mather, *Veronese Primitives in the Cannon Collection*, „Art in America“, 1936 (XXIV), p. 51—52.

378. Biadego, *Il pittore Jacopo da Verona*, Treviso, 1906; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 176; Sandberg-Vavalà, *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, p. 212—217. În fresca din 1398 care reprezintă *Adormirea Maicii Domnului* (în biserica San Michele din Padova), Jacopo da Verona a înfățișat, în spirit pur quattrocentist, familia comanditarului; acestui portret de grup îi aparține un loc deosebit în istoria portretului trecentist (pl. 197).

379. Sandberg-Vavalà, *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, p. 218—258; Id., *A Chapter in Fourteenth Century Iconography: Verona*, „Art Bulletin”, 1929 (XI), p. 376—412. Martino da Verona ocupă un loc intermediar între Altichiero și Stefano Da Verona.

380. Despre pictura venetiană din Trecento, vezi: L. Venturi, *Le origini della pittura veneziana*, Venezia, 1906; Testi, *La storia della pittura veneziana*, I: *Le origini*, Bergamo, 1909; Gilles dela Tourette, *L'Orient et les peintres de Venise*, Paris, 1924; Bettini, *La pittura di icone cretese-veneziana e i Madonneri*, Padova, 1933; Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento* (lezioni tenute all'Università di Bologna), Bologna, 1955; Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, I, London, 1957.

381. Lasareff, *Über eine neue Gruppe byzantinisch-venezianischer Trecento-Bilder*, „Art Studies”, 1931 (VIII), p. 1—31.

382. Despre Maestro Paolo, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 5—29 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Morassi, *Dipinti veneziani primitivi*, „Belvedere”, 1926 (IX), p. 75—81; Id., *Il trittico di S. Chiara a Trieste*, ibid., 1926 (X), p. 85—88; Id., *Il politico di Veglia*, ibid., 1928 (XIII), p. 27—30; Arslan, *Una Madonna di Maestro Paolo*, „Belvedere”, 1929, I, p. 5—7; Sandbreg—Vavalà, *Maestro Paolo Veneziano*, „Burlington Magazine”, 1930 (LVII), p. 160—183; Fiocco, *Le primizie di Maestro Paolo Veneziano*, „Dedalo” 1931 (XI), p. 877—894; Bettini, *La pittura di icone cretese-veneziana e i Madonneri*, p. 67—68; Id., *Aggiunte a Paolo Veneziano*, „Bollettino d'Arte”, 1935 (XXVIII), p. 474—479; Id., *Una tavola di Maestro Paolo ad Atene*, ibid., 1936 (XXX), p. 225—231; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 359—360; Bettini, *Pitture cretesi-veneziane a Ravenna*, Ravenna, 1940, p. 100—101; L. Venturi, *The Rabinovitz Collection*, New York, 1945; Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, 1946, p. 6—7, 44—46, pl. 3—8, Fiocco, 214

Le pitture venete del Castello di Konopiste, „Arte Veneta“, 1948 (II), p. 17—18; Arcangeli, *Due miniature di Paolo Veneziano*, „Paragone“, 1950, No 3, p. 45; Pallucchini, *Commento alla Mostra di Ancona*, „Arte Veneta“, 1950 (IV), p. 7—10; Toesca, *Il Trecento*, p. 707—711; Di Carpegna, *La „coperta“ della Pala d'Oro di Paolo Veneziano*, „Bollettino d'Arte“, 1951 (XXXVI), p. 55—56; Lazarev, *Maestro Paolo i sovremennata emu venečianskaja živopis*, „Ejegovnik Instituta istorii iskusstv, Akademia nauk SSSR 1954“, Moskva, 1954, p. 298—314 (comp. „Arte Veneta“, 1954, p. 77—89); Moschini Marconi, *Un'altra Madonna di Paolo Veneziano*, „Arte Veneta“, 1954 (VIII), p. 90—92; Pallucchini, *Nota per Paolo Veneziano*, „Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi“, Roma, 1956, p. 121—137. Fiocco și, după el, Bettini și Berenson consideră că Maestro Paolo a vizitat Constantinopolul. Această ipoteză este puțin convingătoare întrucât artistul a avut posibilitatea deplină de a studia icoanele din timpul Paleologilor și la Veneția unde se aflau în mare număr. În galeria de artă din Tbilisi, se află un frumos poliptic care a fost pictat, fără îndoială, în atelierul lui Paolo, prin participarea sa efectivă. În Muzeul de artă „A.S. Pușkin“ din Moscova se păstrează o *Madonă alăptând* (di latte) ieșită, de asemenea, din atelierul lui Paolo Veneziano. Tabloul, realizat în anii 60, aparține, probabil, penelului unuia dintre fii lui Paolo.

383. Despre Lorenzo Veneziano, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 39—58 (cu indicarea bibliografiei mai vechi a problemei); A. Venturi, *Traumento di Lorenzo Veneziano*, „Bollettino del Museo Civico di Padova“, 1925 (I), p. 5—10; Sandberg-Vavalà, *A Triptych of Lorenzo Veneziano*, „Art in America“, 1929 (XVIII), p. 54—63; Coletti, *Lorenzo Veneziano in neuem Licht*, „Pantheon“, 1932 (IX), p. 47—50; Sandberg—Vavalà, *La ricostruzione d'un polittico*, „L'Arte“, 1932 (XXXV) p. 400—403; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 263; Longhi, *Vaticano per cinque secoli di pittura veneziana*, p. 46. Id., *Calepino Veneziano. II. Il trittico di Lorenzo Veneziano per l'Ufficio della Seta (1371)*, „Arte Veneta“, 1947 (I), p. 80—85; Fiocco, *Le pitture venete del Castello di Konopiste*, ibid., 1948 (II), p. 15; Marconi, *Restauro di dipinti di Lorenzo Veneziano*, „Bollettino d'Arte“ 1949 (XXXIV), p. 156—161.

384. Despre Maestro Stefano, vezi: Sandberg—Vavalà, *Maestro Stefano und Niccolò di Pietro*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen“ 1930 (LI), p. 94—105.

385. Despre Caterino i Donato, vezi: Berenson, *215 Venetian Painting in America*, London, 1916, p. 2—

3; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 59—64; Suida, *Die italienischen Bilder der Sammlung Schloss Rohoncz*, „Belvedere“, 1930, II, p. 175; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 120. Lucrarea comună a lui Caterino și Donato — *Incoronarea Marii* din anul 1372, aflată în Galeria Querini-Stampaglia din Veneția, este puternic bizantinizantă. De la Donato nu ne-a parvenit nici o lucrare personală, iar de la Caterino s-au păstrat patru lucrări semnate (*Incoronarea Marii* din anul 1375, păstrată în Academia venețiană, *Incoronarea Marii* cu Sf. Lucia și cu Sf. Nicolae din Tolentino, aflată tot la Academia venețiană; polipticul din colecția Walters din Baltimore și *Madona alăptând*). Toate aceste lucrări îl caracterizează pe Caterino ca un artist vetust și mediocru care vulgarizează imaginile fine realizate de Maestro Paolo, care i-a fost, probabil dascăl. Atelierului lui Caterino îi aparține marea *Madonă cu sf. Francisc și sf. Domenico*, care a trecut din colecția Lihacev în Ermitaj. Vezi: Lihacev, *Materialii istoriei ruskogo ikonopisania*, pl. LIII, No 89.

386. Despre Iacobello di Bonomo, vezi: Van Marle *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 85—87 cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); „Pantheon“, 1929, p. 102, 104; Coletti, *Sul polittico di Chioggia e su Giovanni da Bologna*, L'Arte“, 1931 (XXXIV), p. 131—132; Toesca, *Il Trecento*, p. 712. Penelulul lui Iacobello îi aparține polipticul semnat și datat 1385, din Academia venețiană (din S. Arcangelo di Romagna). Coletti îi atribuie lui Iacobello un poliptic din National Gallery (Londra). Unui maestru înrudit cu Iacobello, el îi atribuie semifigurile de sfinți și scenele din viața sf. Martin care împodobesc un poliptic din Chioggia (aceste părți disparate au fost montate, după opinia lui Coletti, într-un poliptic mai vechi lucrat de Maestro Paolo).

387. Despre Iacobello Alberegno, vezi: Testo, *Storia della pittura veneziana*, I, p. 319—321; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 84—85; Longhi, *Calepino Veneziano*, III: *L'altare apocalittico di Torcello e Iacobello Alberegno*, „Arte Veneta“, 1947 (I), p. 85—87. Singura lucrare semnată a lui Alberegno — *Răstignirea cu sf. Ieronim și Grigore* din Academia Venețiană — îl desemnează ca pe un adept de rînd al lui Lorenzo Veneziano.

388. Despre Giovanni da Bologna, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 77—82 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Sandberg-Vavală, *Contribution to the Study of Giovanni da Bologna*, „Art in America“, 1931 (XIX), p. 182—200; Coletti, *Sul trittico di Chioggia e su Giovanni da Bologna*, p. 135—142; Sand- 216

berg-Vavalà, *La ricostruzione d'un polittico*, „L'Arte", 1931 (XXXIV), p. 400; Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, p. 47—48.

389. Despre Niccolò di Pietro, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 72—77 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Arslan, *Una Madonna di Maestro Paolo*, „Belvedere", 1929, I, p. 6—7; Sandberg-Vavalà, *Maestro Stefano und Niccolò di Pietro*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 1930 (LI), p. 104—109; Longhi, *Officina ferrarese*, Roma, 1934, p. 14, 158; Sandberg-Vavalà, *Niccolò di Pietro Veneziano*, „Art Quarterly", 1939 (II), p. 287—292; Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, „Critica d'Arte", 1940 (V), p. 190; Id., *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, 48—49; Fiocco, *Niccolò di Pietro, Pisanello, Venceslao*, „Bollettino d'Arte", 1952 (XXXVII), p. 13—20; Ferrari, *Un opera di Niccolò di Pietro*, „Commentari", 1953 (IV), p. 228—230; Pallucchini, *Nuove proposte pe Niccolò di Pietro*, „Arte Veneta", 1956 (X), p. 37—55. Problema relațiilor lui Niccolò di Pietro cu maestrul ceh Venceslav (Vasari îl numește Vincenzo di Stefano) care a lucrat în Italia, necesită în continuare unele precizări.

390. Despre Guariento, vezi: Testi, *Storia della pittura veneziana*, I, p. 263—280; A. Venturi, *La fonte di una composizione del Guariento*, „L'Arte", 1914 (XVII), p. 49—57; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 110—117 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Suida, *Der hl. Michael von Guariento*, „Belvedere", 1923 (III), p. 65; Moschetti, *Guariento pittore podovano del secolo XIV*, „Atti e memorie della R. Accademia di scienze, lettere ed arti in Padova", 1924 (XL); Id., *L'affresco della Pietà scoperto nella chiesa degli Eremitani in Padova*, „Dedalo", 1925/26 (VI), p. 705 și urm.; Id., *Due antichi ritratti di Fr. Petrarca*, „Atti di R. Accademia Petrarca di Arezzo", 1928 (VII), p. 72 și urm.; Coletti, *Studi sulla pittura del Trecento a Padova, I: Guariento e Semitecolo*, „Revista d'Arte", 1930 (XII), p. 323—380; Suida, *Werke des Guariento*, „Belvedere", 1930 (IX), p. 11—14; Fitzgerald, *Guariento di Arpo*, „Memoirs of the American Academy in Rome", 1931 (IX), p. 167—198; Guidali, *Contributi alla storia dell'arte antoniana*, „Il Santo", 1931, dicembre, p. 43 și urm.; Sandberg-Vavalà, *Semitecolo and Guariento*, „Art in America", 1933 (XXII), p. 3—15; Longhi, *Officina ferrarese*, Roma, 1934, p. 9—10; Sandberg-Vavalà, *An Attribution to Guariento*, „Art in America", 1937 (XXV), p. 24—29; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 230; Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, p. 46—47; Id., *Guariento: una opera difficile*, „Paragone", 1957, No 91, p. 37—40. Coletti atribuie în mod greșit

polipticul din fosta colecție Czernin, școlii din Rimini. Nu există temeluri pentru a considera, — cum face Moschetti, că stilul lui Altichiero îl are la origine pe al lui Guariento. Altichiero are legături cu tradițiile veroneze, nu cu cele padovane. În afară de lucrările menționate în text, lui Guariento i se mai pot atribui următoarele compoziții: *Răstignirea* din Muzeul Fogg din Cambridge (Mass.) *Madona cu pruncul* de la Metropolitan Museum din New York, un mic triptic de la Ferdinandeum din Innsbruck, *Capul Mintuitorului* din colecția Hill, *Nașterea lui Cristos* din colecția Böhler din München și *Madonele* de la Muzeul din Berlin și dintr-o colecție particulară din Richmond. La această listă de lucrări de Guariento mai trebuie adăugate o *Madonă cu adorator* văzută de mine în anul 1925 la un negustor de antichități german, și o *Răstignire cu adoratori* și cu figurile *Mariei* și a lui *Ioan*, totul pe un fundal roșu, din Muzeul de artă „A.S. Pușkin” din Moscova. Această ultimă lucrare trădează o mare asemănare cu *Răstignirea* de la Galeria din Ferrara, — pe care Sandberg-Vavală o atribuie lui Guariento însuși, iar Longhi unul maestru anonim padovan —, ca și cu *Pietà* din Eremitani.

391. Despre Semitecolo, vezi: Testi, *Storia della pittura veneziana*, I, p. 307—319; Fry, *Exhibition of Pictures of the Early Venetian School at the Burlington Fine Arts Club*, „Burlington Magazine”, 1912 (XXI), p. 47; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 120—124; Arslan, *Una tavoletta del Semitecolo*, „Vita artistica”, 1927, p. 236—238; Suida, *Die Italienischen Bilder der Sammlung Schloss Rohoncz*, „Belvedere”, 1930, II, p. 175—176; Bettini, *Contributo al Semitecolo*, „Revista d'Arte”, 1930 (XII), p. 163 și urm.; Coletti, *Studi sulla pittura del Trecento a Padova*, I: Guariento e Semitecolo, „Rivista d'Arte”, 1930 (XII), p. 323—380; Sandberg-Vavală, *Semitecolo and Guariento*, „Art in America”, 1933 (XXII), p. 3—15; Kurth, *Das Gnadenbild als Stilvermittler*, „Belvedere”, 1934 (II), p. 6; Suida, *Semitecolo*, „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler”, XXX, p. 487—488; Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, p. 47. Incercarea lui Bettini de a atribui tablourile din Biblioteca Capitolare celor doi artiști (scenele din viața sf. Sebastian — lui Semitecolo, iar Sf. Treime și Madona — lui Pseudo Guariento) trebuie considerată ca nefundată. Numai Coletti a fost de acord cu această ipoteză, în timp ce Sandberg-Vavală, Longhi, Beenken („Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 1935, p. 81) și Suida s-au declarat hotărât împotriva ei. Lui Semitecolo îi aparțin douăsprezece scene din viața sfinților Filip, Iacov și Augustin, aflate în capela degii Eremitani.

392. Despre Giusto, vezi: Schlosser, *Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della* 219

Segnatura, „Jahrbuch der Kunst-historischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses“, 1896 (XVII), p. 13 și urm.; A. Venturi, *Il libro di Giusto per la cappella degli Eremitani in Padova*, „Le Gallerie Nazionali Italiane“, 1899 (IV), p. 845 și urm.; Id., *Il libro dei disegni di Giusto*, ibid., 1902 (V), p. 391—392; Schlosser, *Zur Kenntnis der Künstlerischen Überlieferung Späten Mittelalter*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses“, 1902 (XXIII), p. 279 și urm. [comp. A. Venturi, „L'Arte“, 1903 (VI), p. 79]; Dorez, *La Canzone della Virtù e delle Scienze di Bartolomeo di Bartoli la Bologna*, Bergamo, 1904; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 162—175; Schiff, *La più antica tavola firmata e datata da Giusto*, „Bollettino del Museo Civico di Padova“, 1925 (I), p. 100 și urm.; Lorenzetti, *Di uno scomparso politico di Giusto Padovano*, „L'Arte“, 1927 (XXX), p. 49—61; Longhi, *Frammenti di Giusto di Padova*, „Pinacotheca“, 1928, p. 137—152; Moschetti, *Studi e memorie d'arte trecent padovana*, „Bollettino del Museo Civico di Padova“, 1928 (IV), p. 131—138; Id., *Gli affreschi della Cappella del Beato Luca*, „Il Santo“, 1929 (IV); Id., *Menabuoi*, *Giusto di Giovanni*, „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler“, XXIV, p. 379—380; Bettini, *Una Madonna di Giusto Menabuoi nella Biblioteca Capitolare di Padova*, „Bollettino d'Arte“, 1930/31 (XXIV), p. 70—75; Lazzarini, „Archivio Veneto“, 1930 (VII), p. 78 și urm.; Tergolina, „Le Venezie francescane“, 1932, martie; Fiocco, *Giusto Menabuoi*, „Enciclopedia Italiana“, XVII, p. 399; Degenhart, *Eine Zeichnung von Giusto Padovano*, „Pantheon“, 1940, p. 217—222; Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, „Critica d'Arte“, 1940 (V), p. 180; Bettini, *Giusto dei Menabuoi*, Padova, 1944; Colletti, *I primitivi*, vol. III, p. LVIII—LXII; Longhi, *Calepino Veneziano, I: Il politico di Giusto de 'Menabuoi per Suor Isotta Terzaghi (1363)?*, „Arte Veneta“, 1947 (I), p. 79—80; Di Caroegna, *Un altare di Giusto de 'Menabuoi*, „Arte Veneta“, 1951 (V), p. 83; Juraschek, *Die Wandmalereien des Menabuoi im Baptisterium in Padua*, „Venezia e l'Europa“ (XVIII Congresso Internazionale di storia dell'arte), Venezia, 1955, p. 169—174; Longhi, *Una cornice per Bonifacio Beurbo*, „Paragone“, 1957, No 87, p. 5—8; Id., „Paragone“, 1957, No 91, p. 40. Cea mai corectă apreciere a lui Giusto a făcut-o Longhi deși acesta îl exagerează întrucâtva importanța. După opinia lui Longhi, sursele stilului lui Giusto trebuie căutate în cercul lui Stefano, al lui Maso și al autorului *Înălțării Mariei la cer* — compoziție aflată în Camposanto din Pisa. (Longhi îl identifică pe Giusto cu Giotto, atribuindu-i acestuia din urmă și cele mai bune fresce din cupola bisericii Certosa din Chia-

ravalle, în apropiere de Milano). Lui Giusto, îi atribuie Longhi, de asemenea, o serie de miniaturi („De viris illustribus” din Biblioteca Națională din Paris, Fonds, Ital. 6069 F, din anul 1379; „Apocalipsis” din Fürstenau, care a figurat la Mostra Giottesca sub nr. 85). În afară de lucrările menționate în text, lui Giusto îi mai aparțin următoarele: două *Madone* din nișele Capelei dell 'Arena din Padova, *Incoronarea Mariei* din luneta de deasupra morimintului lui Federico di Lavellongo, în minăstirea Capitula Santo, pictura murală din cupola unei mici biserițe din Curtarola, în apropiere de Padova, *Sf. Pavel* și *Sf. Augustin* dintr-o colecție milaneză. Scenele de Apocalips din Muzeul Correr din Veneția, atribuite de Lorenzetti lui Giusto, provin din atelierul maestrului.

393. Despre Giovanni da Milano, vezi: Suida, *Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts*, Strassburg, 1905, p. 28—41; Id., *Le opere di Giovanni da Milano in Lombardia*, „Rassegna d'Arte”, 1906 (VI), p. 11—14; Sirén, *Giottino*, Leipzig, 1908, p. 54—56, 91—92; Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milano, 1912, p. 217—233; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 221—243; Id., *Two Panels by Giovanni da Milano*, „Burlington Magazine”, 1925 (XLV), p. 188; Offner, *Studies in Florentine Painting*, New York, 1927, p. 119—121; Longhi, *Frammenti di Giusto di Padova*, „Pinacotheca”, 1928, p. 141—142, 144; Berenson, *Quadri senza casa, Il Trecento fiorentino*, „Dedalo”, 1931 (XI), p. 1063—1066; Id., *Pittura italiana del Rinascimento*, p. 210; Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, p. 150—151, 180; Coletti, *I primitivi*, vol. III, p. LXV—LXVII; Marabottini, *Giovanni da Milano*, Firenze, 1950. Majoritatea noilor atribuiri făcute de Van Marle nu rezistă criticii.

394. Despre miniatura lombardă, vezi: Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano, 1912 (lucrare clasică); Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, VII, p. 64 și urm.; D'Ancona, *La miniature italienne du X-e au XVI-e siècle*, Paris, 1925, p. 20.

395. Comp. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, p. 287, 407—427; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, VII, p. 8—71.

396. Courajod, *La part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance*, Paris, 1890. Comp. remarcile critice făcute de Van Marle (*The Development of the Italian Schools of Painting*, VII, p. 2) și polemica foarte instructivă dusă de Fiocco și Longhi („Vita artistica”, 1926, p. 127—138, 144—148) asupra raportului dintre arta gotică târzie și cea 220

renascentistă. Comp., de asemenea, Salmi, *L'ouvrage de Lombardie e il primo Rinascimento*, în „Actes du XVII Congrès International d'histoire de l'art", La Haye, 1955, p. 269—274.

397. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, p. 279—283, des 213—216.

398. *Ibid.*, p. 371—377, des. 297—305.

399. *Ibid.*, p. 377—383, des. 306—309.

400. *Ibid.*, p. 283—294, 377, des. 218—224; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, VII, p. 106, 63—67.

401. Despre Giovannino de 'Grassi, vezi: Toesca, *Michelino di Besozzo e Giovannino de 'Grassi*, „L'Arte", 1905 (VIII), p. 329 și urm.; Conway, *Giovannino de 'Grassi and the Brothers van Limbourg*, „Burlington Magazine", 1910 (XVIII), p. 144—149; Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, p. 294—325; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, VII, p. 72—102 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Schendel, *Le dessin en Lombardie jusqu'à la fin du XV siècle*, Bruxelles, 1938, p. 60—70; Pächt, *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1950 (XIII), p. 13 și urm.; Baroni e Samek Ludovici, *La pittura lombarda del Quattrocento*, Messina-Firenze, 1952, p. 31 și urm.

402. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, p. 306—311, des 234—238.

403. *Ibid.*, p. 312—319, des. 239—245.

404. *Ibid.*, p. 319—322, des. 246—247.

405. *Ibid.*, p. 334—337, des. 261—266.

406. Despre desenul lombard, vezi: Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, p. 425—426, 443—456; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, VII, p. 111—126 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Schendel, *Le dessin en Lombardie jusqu'à la fin du XV siècle*, Bruxelles, 1938.

407. Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses", 1895 (XVI), p. 144 și urm.; Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, p. 337—368, des. 263—291; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, VII, p. 102—106; E. Toesca, *Il Tacuinum Sanitatis della Bibl. Nat. di Parigi*, Bergamo, 1937; Serra, *Theatrum sanitatis*, Roma, 1940; Messidaglia, *Veronesi e non lombardi i miniatori del „Tacuinum Sanitatis"*, „Atti e memorie dell'Accademia di storia dell'arte sanitaria", 1954, p. 14—

16. Schlosser a pus codicele vienez respectiv pe seama școlii veroneze, lucru cu care, pe bună dreptate, n-a fost de acord Toesca, el atribuind în mod convingător toate trei manuscrisele miniaturistilor lombarzi. Pe unul dintre aceștia din urmă, și anume pe cel care a executat miniaturile din Codexul vienez, de la p. 88—95, Toesca îl consideră apropiat ca stil de Franco și de Filippolo de Veris.

408. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, p. 345—351; 434—435; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, VII, p. 126—230.

409. Despre Michelino da Besozzo, vezi: Toesca, *Michelino da Besozzo e Giovannino de Grassi*, „L'Arte”, 1905 (VIII), p. 321 și urm.; Durrieu, *Michelino da Besozzo et les relations entre l'art italien et l'art français à l'époque du règne de Charles VI*, Paris, 1911; Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, p. 435—446; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, VII, p. 132—138 (cu indicarea bibliografiei mai vechi a problemei); Schendel, *Le dessin en Lombardie*, p. 71—78; Mazzini, *Un affresco inedito e il primo tempo di Michelino da Besozzo*, „Arte Lombarda”, 1955 (I); Longhi, *Una cornice per Bonifacio Bembo*, „Paragone”, 1957, No 87, p. 10—11; Id., *Aspetti dell'antica arte lombarda*, „Paragone”, 1958, No 101, p. 14—16; *Da Altichiero a Pisanello. Catalogo a cura di Magagnato*, Venezia, 1958.

410. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, p. 439—442, des. 350—351.

411. *Ibid.*, p. 443.

412. *Ibid.*, p. 470—473; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, VII, p. 129.

LISTA ILUSTRAȚIILOR

In text

1. Angers. Catedrala Saint-Maurice. Nava longitudinală. 1150—1170.
2. Assisi. Bazilica Santa Chiara. 1257—1265.
3. Prato. Bazilica Sant'Agostino (secțiune longitudinală). Începutul sec. XV.
4. Todi. Bazilica San Fortunato. Plan. 1292—1301.
5. Le Puy. Notre-Dame. Începutul sec. XIII.
6. Perugia. Bazilica San Domenico. Plan. Începutul sec. XIV.
7. Florența. Palazzo del Podestà. Plan. 1254—1285.
8. Florența. Palazzo del Podestà. Sala de la etaj. 1333—1346.
9. Florența. Loggia Bardi.
10. Careggi. Villa delle Pergole. Plan.
11. Careggi. Cortile în Villa delle Pergole.
12. Careggi. Cortile în Villa delle Pergole.
13. Florența. Palazzo Bardi-Caniggiani. Capitel.
14. Lucca. Catedrala. Pereții exteriori ai navei centrale.
15. *Maestà* de Duccio. Reconstituire — avers (după Weigelt)
 1. Buna Vestire, 2. Isaila, 3. Nașterea lui Cristos, 4. Iezechil, 5. Adorația magilor, 6. Solomon, 7. Întâmpinarea Maicii Domnului, 8. Malahia, 9. Ucidera pruncilor, 10. Ieremia, 11. Fuga în Egipt, 12. Osla, 13. Cristos la templu, 14. Madona cu sfinți, 15—24. Apostoli, 25. Vestirea morții Mariei, 26. Despărțirea Mariei de Ioan, 27. Despărțirea Mariei de apostoli, 28. Adormirea Maicii Domnului, 29. Transferarea rămășițelor pămîntesti ale Mariei, 30. Punerea Mariei în mormînt, 31. Înălțarea (adăugată), 32. Încoronarea Mariei (adăugată), 33. Îngerii.

15. a. *Maestà* de Duccio. Reconstituire — revers (după Weigelt)
 1. Botezul (adăugată), 2. Prima ispitire a lui Cristos (adăugată), 3. Ispitirea lui Cristos pe acoperișul templului, 4. Ispitirea lui Cristos pe Munte, 5. Chemarea apostolilor Petru și Andrei, 6. Nunta din Cana Galileei, 7. Cristos și Samariteanca, 8. Vindecarea orbului din naștere, 9. Schimbarea la față, 10. Învierea lui Lazăr, 11. Intrarea în Ierusalim, 12. Spălarea picioarelor, 13. Cina cea de taină, 14. Cuvântul de despărțire al lui Cristos, 15. Vânzarea lui Iuda, 16. Rugăciunea pe Muntele Măslinilor, 17. Sărutul lui Iuda, 18. Lepădarea lui Petru în curtea casei primului preot, 19. Cristos în fața lui Anna, 20. Cristos în fața lui Caiafa, 21. Batjocorirea lui Cristos, 22. Fariseii învinuindu-l pe Cristos, 23. Cristos în fața lui Pilat, 24. Cristos în fața lui Irod, 25. Cristos în alb în fața lui Pilat, 26. Biciuirea lui Cristos, 27. Încoronarea cu spini, 28. Pilat spălându-și mâinile, 29. Drumul pe Golgotha, 30. Răstignirea, 31. Coborîrea de pe cruce, 32. Punerea în mormînt, 33. Mironosițele la mormîntul Domnului, 34. Pogorîrea la iad, 35. „Noli me tangere!”, 36. Drumul spre Emmaus, 37. Arătarea lui Cristos cu ușile închise, 38. Încredințarea lui Toma, 39. Cristos arătîndu-se ucenicilor pe Marea Tiberiadei, 40. Trei întrebări puse lui Petru (adăugată), 41. Cristos arătîndu-se pe muntele din Galileia, 42. Cristos arătîndu-se în timpul trapezei, 43. Înălțarea lui Cristos, 44. Pogorîrea sf. Duh, 45. Ingeri.
16. Lorenzo Monaco, *Grup de sfinți în genungheți*. Desen în peniță. Uffizi.
17. Parri Spinelli, *Studiu pentru imaginea Madonei*. Desen în peniță. Uffizi.
18. Parri Spinelli, *Studiu pentru o figură alegorică*. Desen în peniță. Uffizi.
19. D'Arco, *Moartea unui sfînt franciscan*. Desen după fresca lui Tommaso da Modena din capela sf. Bernardin, biserica San Francesco. Mantova.
20. — *Scenă din viața unui sfînt franciscan*. Desen d'Arco după fresca lui Tommaso da Modena, din capela sf. Bernardin, biserica din San Francesco, Mantova.

În afara textului

1. Assisi, Basilica San Francesco. Vedere interioară a bisericii superioare. 1232—1239.
2. Siena, Catedrala. Vedere interioară. (c. 1264).
3. Siena, Catedrala. (c. 1377).
4. Orvieto, Catedrala. După 1310.

5. Florența. Catedrala Santa Maria del Fiore (1296—1436) și Campanila (1334—1357/58).
6. Florența. Campanila (1334—1357/58) și desenul după proiectul lui Giotto aflat la muzeul Opera del Duomo din Siena.
7. Florența. Catedrala Santa Maria del Fiore. Vedere interioară. După 1355.
8. Florența. Biserica Or Sanmichele. 1337—1381.
9. Andrea Orcagna. Tabernacol din biserica Or Sanmichele. 1352—1359.
10. Siena. Baptisteriul. Anii 50—70 al sec. XIV.
11. Siena. Cappella di Piazza. C. 1376 (suprăînălțată în 1463—1468).
12. Todt, Basilica San Fortunato. 1292—1465.
13. Bologna. Basilica San Francesco. 1246—1263.
14. Bologna. Basilica San Petronio. După 1390.
15. Milano. Catedrala. După 1386.
16. Piacenza. Palazzo Pubblico. După 1280.
17. Florența. Palazzo del Podestà. 1254—1260.
18. Florența. Palazzo del Podestà. Cortile. 1260—1320.
19. Florența. Palazzo della Signoria. 1298—1314.
20. Siena. Palazzo Pubblico. 1298—1309 (turnul: 1338—1349).
21. Siena. Palazzo Pubblico. Cortile. 1325—1328.
22. Florența. Porta di San Frediano. 1333—1366.
23. Florența. Loggia dei Lanzi. 1376—1382.
24. Bologna. Loggia dei Mercanti. 1382—1384.
25. Siena. Loggia dei Mercanti. 1417—1428 (Etajul a fost adăugat ulterior).
26. Florența. Loggetta del Bigallo. 1352—1358.
27. Siena. Palazzo Tolomei. Sec. XIII.
28. Florența. Palazzo Davanzati. Sec. XIV.
29. Figline (în apropiere). Villa Franzesi. Cortile. 1374.
30. Florența. Palazzo di parte Guelfa. Loggia. Sfirșitul sec. XIV — începutul sec. XV.
31. Careggi. Loggie în curtea unei vile. Sfirșitul sec. XIV — începutul sec. XV.
32. Florența. Palazzo Capponi. Cortile. Sfirșitul sec. XIV — începutul sec. XV. 1287—1399.
33. Pistoia. Catedrala. Altarul de argint Sant'Jacopo.
34. Tino di Camaino. *Sfintele femei la mormântul Domnului*. Relief de pe mormântul lui Gastone della Torre. Santa Croce. Florența. 1318—1319.
35. Tino di Camaino. *Madona*. Museo Civico. Torino.
36. Lorenzo Maitani. *Facerea lui Adam și a Evei*. Relief, catedrala din Orvieto. 1310—1330.
37. Lorenzo Maitani. *Căderea în păcat*. Relief. Catedrala din Orvieto. 1310—1330.
38. Lorenzo Maitani. *Învierea morților*. Relief. Catedrala din Orvieto. 1310—1330.
39. Lorenzo Maitani. *Păcătoșii din „Judecata de apoi”*. Relief. Catedrala din Orvieto. 1310—1330.

40. Giovanni d'Agostino. *Maria din grupul „Buna Vestire“*. Luvru, Paris, (c. 1337).
41. Giovanni d'Agostino. *Madona cu ingeri*. Relief. Oratorio di San Bernardino. Siena. 1336.
42. Agostino di Giovanni și Agnolo di Ventura. *Mormîntul lui Guldo Tarlati*. Catedrala din Arezzo. 1330.
43. Andrea Pisano. *Ușile Baptisteriului din Florența*. 1330—1336.
44. Andrea Pisano. *Alegoriile Justiției și Prudenței*. Reliefuri de pe ușile Baptisteriului din Florența. 1330—1336.
45. Andrea Pisano. *Dansul Salomeei și tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul*. Reliefuri de pe ușile Baptisteriului din Florența. 1330—1336.
46. Andrea Pisano. *Purtarea trupului Sf. Ioan Botezătorul și înmormîntarea lui*. Reliefuri de pe ușile Baptisteriului din Florența. 1330—1336.
47. Andrea Pisano. *Facerea lui Adam*. Relief de la Campanila din Florența. 1337—1343.
48. Andrea Pisano. *Facerea Evei*. Relief de la Campanila din Florența. 1337—1343.
49. Andrea Pisano. *Alegoria țesutului*. Relief de la Campanila din Florența. 1337—1343.
50. Andrea Pisano. *Alegoria vînătorii*. Relief de la Campanila din Florența. 1337—1343.
51. Andrea Pisano. *Cristos binecuvîntînd*. Museo dell'Opera del Duomo, Florența. Anii '30 ai sec. XIV.
52. Andrea Pisano — *Madonna*. Opera del Duomo, Orvieto. 1348
53. Nino Pisano. *Madonna*. Santa Maria della Spina. Pisa.
54. Nino Pisano. *Madonna*. Santa Maria Novella din Florența (c. 1360).
55. Nino Pisano. *Madonna*. Mormîntul dogelui Marco Cornaro, Santi Giovanni e Paolo, Veneția. 1365—1368.
56. Școala lui Nino Pisano. *Madonna del Latte*. Santa Maria della Spina, Pisa, (c. 1360).
57. Școala lui Nino Pisano. *Arhanghelul Gabriel din grupul „Buna Vestire“*. Santa Caterina, Pisa, (c. 1370.)
58. Școala lui Nino Pisano. *Maria din grupul „Buna Vestire“* Luvru, Paris, 1380—1390.
59. *Prorocul Isaia*. Relief de pe fațada bisericii San Petronio din Bologna. Sfîrșitul sec. XIV.
60. *Saturn*. Relief de pe Campanila din Florența, (c. 1350).
61. *Venus*. Relief de pe Campanila din Florența, (c. 1350).
62. Andrea Orcagna. *Nașterea Maicii Domnului*. Relief de pe tabernacolul din Or Sanmichele, Florența. 1352—1359.

63. Andrea Orcagna. *Prezentarea la templu*. Relief de pe tabernacolul din Or Sanmichele, Florența. 1352—1359.
64. Andrea Orcagna. *Vestirea morții Mariei*. Relief de pe tabernacolul din Or Sanmichele, Florența. 1352—1359.
65. Andrea Orcagna. *Adormirea Maicii Domnului și înălțarea ei la cer*. Relief de pe tabernacolul din Or Sanmichele, Florența. 1352—1359.
66. Alberto Arnoldi. *Taina botezului*. Relief de pe Campanila din Florența. Anii '40 ai sec. XIV.
67. Alberto Arnoldi. *Taina căsătoriei*. Relief de pe Campanila din Florența. Anii '40 ai sec. XIV.
68. Alberto Arnoldi. *Taina miruirii*. Relief de pe Campanila din Florența. Anii '40 ai sec. XIV.
69. Alberto Arnoldi. *Taina împărtășirii*. Relief de pe Campanila din Florența. Anii '40 ai sec. XIV.
70. Alberto Arnoldi. *Madona cu doi îngeri*. Altarul capelei Bigallo, Florența (ancadramentul datează din epoca Renașterii). 1359—1364.
71. Alberto Arnoldi. *Madonă*. Camposanto, Pisa. Anii '60 ai sec. XIV.
72. Giovanni di Francesco Fetti și Jacopo di Piero Guidi. *Alegoria Cumpărării*. Relief din Loggia dei Lanzi, Florența. 1383—1386.
73. Jacopo di Piero Guidi și Giovanni d'Ambrogio. *Alegoria Speranței*. Relief din Loggia dei Lanzi, Florența. 1383—1386.
74. Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio și Piero di Giovanni Tedesco. *Porta dei Canonici*, Catedrala din Florența. 1395—1402.
75. Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio. *Porta dei Canonici*, Catedrala din Florența. Detaliu. 1395—1397.
76. *Porta della Mandorla*, Catedrala din Florența. 1391—1422.
77. *Porta della Mandorla*. Catedrala din Florența. Detaliu. 1391—1397.
78. *Porta della Mandorla*. Catedrala din Florența. Detaliu. *Hercule*. 1391—1397.
79. *Porta della Mandorla*, Catedrala din Florența. Detaliu: *Discobol*. 1391—1397.
80. Niccolò di Piero Lamberti. *Madonna della Rosa*. Biserica Or Sanmichele, Florența. 1399.
81. Niccolò di Piero Lamberti. *Apostolul Marcu*. Catedrala din Florența. 1408—1415.
82. Duccio. *Madona cu trei franciscani*, Accademia Siena, (c. 1280).
83. Duccio. *Madonna Ruccellai*, Santa Maria Novella, Florența, 1285.
84. Duccio. *Madonă*. Colecția Stoclet, Bruxelles. Anii 90 ai sec. XIII.

85. Duccio, *Maestà*. Tablou de altar pentru Catedrala din Siena. Opera del Duomo, Siena. 1308—1311.
86. Duccio. *Sf. Agnesa*. Detaliu din *Maestà*. Siena, 1308—1311.
87. Duccio. *Scene din viața lui Cristos*. *Maestà*. Verso, 1308—1311.
88. Duccio. *Cristos la vârsta de doisprezece ani predicând în templul din Ierusalim*. Detaliu din *Maestà* (verso). 1308—1311.
89. Duccio. *Despărțirea lui Cristos de ucenicii săi* și Detaliu din *Maestà* (verso). 1308—1311.
90. Duccio. *Sărutul lui Iuda*. Detaliu din *Maestà* (verso), 1308—1311.
91. Duccio. *Cristos la Caiafa*. Detaliu din *Maestà* (verso). 1308—1311.
92. Duccio. *Coborîrea de pe cruce*. Detaliu din *Maestà* (verso). 1308—1311.
93. Simone Martini. *Maestà*. Palazzo Pubblico, Siena. 1315.
94. Simone Martini. *Madona cu sfinți*. Detaliu din *Maestà*. 1315.
95. Simone Martini. *Sf. Ludovic din Toulouse îl încoronează pe Robert de Anjou, regele Neapolei*. Biserica San Lorenzo, Neapole. 1317.
96. Simone Martini. *Portretul lui Guidoriccio da Fogliano*. Palazzo Pubblico, Siena. 1328.
97. Simone Martini. *Agostino Novello cu cele patru minuni săvârșite de el*. Icoană din biserica Sant' Agostino, Siena. Anii '20 ai sec. XIV.
98. Simone Martini. *Două din minunile fericitului Agostino Novello*. Partea stîngă a icoanei din bis. Sant' Agostino, Siena.
99. Simone Martini. *Două din minunile fericitului Agostino Novello*. Partea dreaptă a icoanei din bis. Sant' Agostino, Siena.
100. Simone Martini. *Ridicarea sf. Martin la rangul de cavaler*. Frescă din San Francesco din Assisi, bazilica inferioară. Anii 20—30 ai sec. XIV.
101. Simone Martini. *Maria Magdalena și sf. Ecaterina* — Frescă din San Francesco din Assisi, bazilica inferioară. Anii '20—30 ai sec. XIV.
102. Simone Martini. *Buna Vestire*. Uffizi, Florența. 1333.
103. Simone Martini. *Maria din „Buna Vestire“*. Ermitaj. Leningrad
104. Simone Martini. *Punerea în mormînt*. Berlin-Dahlem
105. Lippo Memmi. *Sf. Agnesa*.
106. Barna. *Chemarea apostolului Petru*. Frescă din biserica Collegiata, San Gimignano. Jumătatea sec. XIV.

107. Barna. *Iuda primind cei treizeci de arginți*. Frescă din biserica Collegiata, San Gimignano. Jumătatea sec. XIV.
108. Barna. *Sărutul lui Iuda*. Frescă din biserica Collegiata, San Gimignano. Jumătatea sec. XIV.
109. Barna. *Purtarea crucii*. Frescă din biserica Collegiata, San Gimignano. Jumătatea sec. XIV.
110. Barna. *Maria căzută în leșin*. Detaliu din *Răstignirea*. Frescă din biserica Collegiata din San Gimignano. Jumătatea sec. XIV.
111. Barna. *Apostolul Petru*. Colecția Chiaramonte Bordonaro, Palermo.
112. Pietro Lorenzetti. *Madona cu sfinți și Buna Vestire*. Fragment din polipticul bisericii Santa Maria della Pieve, Arezzo. 1320.
113. Pietro Lorenzetti. *Viziunea lui Sobac*. Fragment din predella altarului carmeliților. Accademia Siena. 1329.
114. Pietro Lorenzetti. *Honorius III aprobă regula ordinului carmeliților*. Fragment din predella altarului carmeliților. Accademia din Siena. 1329.
115. Pietro Lorenzetti. *Madona cu sf. Francisc și Ioan Botezătorul*. Frescă din San Francesco din Assisi, biserica inferioară. Anii '30 ai sec. XIV.
116. Pietro Lorenzetti. *Coborîrea de pe cruce*. Frescă din San Francesco din Assisi, biserica inferioară. Anii '30 ai sec. XIV.
117. Pietro Lorenzetti. *Răstignirea*. Frescă din San Francesco din Assisi, biserica inferioară. Anii '30 ai sec. XIV.
118. Pietro Lorenzetti. *Nașterea Maicii Domnului*. Opera del Duomo, Siena. 1342.
119. Ambrogio Lorenzetti. *Madonna*. Biserica Sant' Angelo, Vico l'Abate (aproape de Florența). 1319.
120. Ambrogio Lorenzetti. *Madonna del'Latte*. Seminarul, Siena.
121. Ambrogio Lorenzetti. *Scene din viața sf. Nicolae*. Uffizi, Florența.
122. Ambrogio Lorenzetti. *Scene din viața Sf. Nicolae*. Uffizi, Florența.
123. Ambrogio Lorenzetti. *Alegoria bunei cîrmuiri*. Palazzo Pubblico, Siena. 1337—1339.
124. Ambrogio Lorenzetti. *Figura Concordiei și un grup de cetățeni sîenezi*. Fragment din *Alegoria bunei cîrmuiri*. Palazzo Pubblico, Siena.
125. Ambrogio Lorenzetti. *Concordia*. Fragment din *Alegoria bunei cîrmuiri*. Palazzo Pubblico, Siena.
126. Ambrogio Lorenzetti. *Alegoria relei cîrmuiri*. Palazzo Pubblico, Siena. 1337—1339.
127. Ambrogio Lorenzetti. *Urmările bunei cîrmuiri*. Partea stîngă. Palazzo Pubblico, Siena. 1337—1339.

128. Ambrogio Lorenzetti. *Urmările bunei cîrmuiri. Partea dreaptă. Palazzo Pubblico din Siena. 1337—1339.*
129. Ambrogio Lorenzetti. *Peisaj. Accademia din Siena.*
130. Ambrogio Lorenzetti. *Prezentarea lui Isus la templu. Uffizi, Florența. 1342.*
131. Ambrogio Lorenzetti. *Buna Vestire. Pinacoteca, Siena. 1344.*
132. Școala lui Ambrogio Lorenzetti. *Madona cu sfinți și îngeri. Pinacoteca, Siena.*
133. Bartolo di Messer Fredi. *Madonna della Misericordia. Muzeul din Pienza. 1364.*
134. Paolo di Giovanni Fei. *Nașterea Maicii Domnului. Pinacoteca, Siena.*
135. Taddeo di Bartolo. *San Donnino cu donatorii. Museo Civico, Pisa.*
136. Taddeo Gaddi. *Vestirea păstorilor. Frescă din capela Baroncelli, în biserica Santa Croce din Florența. 1332—1338.*
137. Maso. *Înblinzirea dragonului și învierea a doi magi. Frescă din capela Bardi, în biserica Santa Croce, Florența. Anii '40 ai sec XIV.*
138. Maso. *Sf. Antonio din Padova. Metropolitan Museum, New York.*
139. Giotto (?) . *Jelirea lui Cristos. Uffizi, Florența.*
140. Jacopo di Cione (?). *Izgonirea ducelui de Atena din Florența. Frescă din Palazzo dell'Accademia Filarmonica, Florența (c. 1348).*
141. Bernardo Daddi. *Triptic. Loggetta del Bigallo, Florența. 1333.*
142. Andrea Buonaiuti. *Frescele Capelei Spaniole, biserica Santa Maria Novella, Florența. 1365—1367.*
143. Andrea Buonaiuti. *Triumful pocăinței. Frescă din Capela Spaniolă, biserica Santa Maria Novella, Florența. 1365—1367.*
144. Andrea Buonaiuti. *Apoteoza lui Tomă d'Aquino. Frescă din Capela Spaniolă, biserica Santa Maria Novella, Florența, 1365—1367.*
145. Andrea Buonaiuti. *Triumful pocăinței. Detaliu din il. 143.*
146. Andrea Orcagna. *Retablu din biserica Santa Maria Novella, Florența. 1357.*
147. Andrea Orcagna. *Triumful Morții. Fragment de frescă din biserica Santa Croce, Florența (c. 1350).*
148. Nardo di Cione. *Ratul. Frescă din biserica Santa Maria Novella, Florența.*
149. Giovanni del Biondo. *Sf. Ecaterina din Alexandria cu donatori (scenele din viața sf. Ecaterina aparțin altui artist). Museo dell'Opera del Duomo, Florența.*

150. Spinello Aretino. *Scenă din viața sf. Benedict*. Frescă din sacristia San Miniato al Monte, Florența, (c. 1387).
151. Spinello Aretino. *Intrarea lui Frederic Barbarossa în Roma*. Frescă în Palazzo Pubblico, Siena. 1408—1410.
152. Lorenzo di Niccolò Gerini. *Madona cu sf. Laurențiu și Martin*. Biserica din Terenzano. 1402.
153. Lorenzo di Niccolò Gerini. *Madonna*. Ermitaj. Leningrad.
154. Lorenzo di Niccolò Gerini. *Madonna* (detaliu) Ermitaj. Leningrad.
155. Lorenzo di Niccolò Gerini. *Pruncul Isus* (detaliu din *Madonna*) Ermitaj. Leningrad.
156. Starnina. *Ispitirea sf. Anton și ruga sa*. Frescă din capela Castellani, biserica Santa Croce, Florența, (c. 1385).
157. Starnina. *Tebaida*. Uffizi. Florența.
158. Agnolo Gaddi. *Aflarea crucii*. Frescă din biserica Santa Croce, Florența, (c. 1380).
159. Agnolo Gaddi. *Sf. Elena cu însoțitoarele ei*. Fragment din fresca *Legenda adevăratei cruci*. Santa Croce, Florența, (c. 1380).
160. Agnolo Gaddi. *Răstignirea*. Uffizi, Florența, (c. 1390).
161. Lorenzo Monaco. *Buna Vestire și patru figuri de sfinți*. Poliptic, Accademia, Florența. (1406—1410).
162. Lorenzo Monaco. *Incoronarea Mariei*. Tablou de altar. Uffizi. Florența, 1413.
163. Lorenzo Monaco. *Fuga în Egipt*. Muzeul Lindenau. Altenburg.
164. Lorenzo Monaco. *Călătoria celor trei crai*. Desen. Cabinetul de stampe din Berlin, (c. 1420).
165. Rossello di Jacopo Franchi. *Madona cu îngeri și sfinți*. Muzeul de artă A. S. Pușkin, Moscova.
166. Giovanni dal Ponte. *Dante și Petrarca*. Fogg. Art Museum Cambridge (SUA).
167. Parri Spinelli. *Madonna della Misericordia*. Pinacoteca din Arezzo. 1437.
168. Francesco Traini. *Triumful lui Toma d'Aquino*. Biserica Santa Caterina, Pisa, (c. 1345).
169. Școala pisana. *Scene din viața sf. Dominic*. Seminarul din Pisa.
170. Școala pisana. *Scene din viața sf. Dominic*. Seminarul din Pisa.
171. Școala din Rimini. *Madonna*. Colecția O.H. Kahn, New York.
172. Vitale da Bologna. Poliptic din biserica San Salvatore, Bologna. 1353.
173. Simone dei Crocifissi. *Madona cu îngeri și adoratori*. Pinacoteca din Bologna.

174. Școala bologneză. *Triumful Morții*. Frescă din Camposanto, Pisa, (c. 1360).
175. Școala bologneză. *Figura Morții*. Detaliu din il. 174.
176. Școala bologneză. *Cerșetori și schilozi*. Fragment din il. 174.
177. Școala bologneză. *Cavaleri și doamne distrându-se*. Fragment din il. 174.
178. Școala bologneză. *Călăreți*. Fragment din il. 174.
179. Școala bologneză. *Judecata de apoi*. Frescă din Camposanto, Pisa, C. 1360.
180. Școala bologneză. *Iadul*. Frescă din Camposanto, Pisa, (c. 1360).
181. Școala bologneză. *Anahoreții*. Frescă din Camposanto, Pisa, (c. 1360).
182. Tommaso da Modena. *Părintele Ioan de Saronia*. Frescă din minăstirea San Niccolò, Treviso, 1352.
183. Tommaso da Modena. *Cardinalul Hugo din Provența*. Frescă din minăstirea San Niccolò, Treviso, 1352.
184. Tommaso da Modena. *Cardinalul Nicolai din Rouen*. Frescă din minăstirea San Niccolò, Treviso, 1352.
185. Tommaso da Modena. *Papa Benedict XI*. Fresca din minăstirea San Niccolò, Treviso, 1352.
186. Tommaso da Modena. *Părintele Giovanni da Schio*. Frescă din minăstirea San Niccolò, Treviso, 1352.
187. Tommaso da Modena. *Albert cel Mare*. Frescă din minăstirea San Niccolò, Treviso, 1352.
188. Tommaso da Modena. *Sf. Ieronim*. Frescă din minăstirea San Niccolò, Treviso. Anii '50—'60 ai sec. XIV.
189. Altichiero. *Visul lui Ramiro*. *Consiliul lui Ramiro*. Frescă din capela San Felice, Camposanto, Padova.
190. Altichiero. *Lupta de sub zidurile cetății Clavijo*. Frescă din capela San Felice, în Camposanto, Padova.
191. Altichiero. *Ostașii împărțind hainele lui Cristos*. Fragment din *Răstignirea*. Frescă din capela San Felice, Camposanto, Padova, 1379.
192. Avanzo. *Miracolul sf. Lucia cu taurii*. Frescă din capela San Giorgio, Padova, (c. 1377—1379).
193. Avanzo. *Trei scene din martiriul Sf. Lucia*. Frescă din capela San Giorgio, Padova, (c. 1377—1379).
194. Avanzo. *Înmormântarea sf. Lucia*. Frescă din capela San Giorgio, Padova, (c. 1377—1379).
195. Avanzo. *Cap de bărbat*. Detaliu din *Înmormântarea sf. Lucia*. Frescă din capela San Giorgio din Padova. C. 1377—1379.

196. Avanzo. Sf. Gheorghe bea otrava. Frescă din capela San Giorgio, Padova. C. 1377—1379.
197. Jacopo da Verona. Adornirea Maicii Domnului. Frescă din biserica San Michele, Padova. 1398.
198. Maestro Paolo Veneziano. Madonna cu Ingeri, sfinți și soții Dandolo. Lunetă din camera mortuară a dogelui Francesco Dandolo. Frescă din Biserica Santa Maria della Salute. Veneția. 1339.
199. Lorenzo Veneziano. Buna Vestire. Partea centrală a unui triptic. Accademia, Veneția. 1371.
200. Niccolò da Pietro. Madonna. Accademia, Veneția. 1394.
201. Guariento. Madonna. Fragment de frescă din capela din Palazzo del Capitano del Popolo. Pinacoteca din Padova.
202. Giusto di Menabuoi. Cristos, Maica Domnului, sfinți și ingeri. Frescă din cupola Baptisteriului, Padova. 1376.
203. Giusto de Menabuoi. Scene din viața lui Cristos. Frescă din Baptisteriu, Padova. 1376.
204. Giusto de Menabuoi. Cristos în fața preotului. Fragment de frescă din Baptisteriu, Padova. 1376.
205. Giovanni da Milano. Izgonirea lui Ioachim din templu. Frescă din cupola Rinuccini, din biserica Santa Croce, Florența. 1365.
206. Giovanni da Milano. Nașterea Maicii Domnului. Frescă din capela Rinuccini, biserica Santa Croce, Florența. 1365.
207. Giovanni da Milano. Ospăț din casa lui Simon Fariseul. Frescă din capela Rinuccini, biserica Santa Croce, Florența. 1365.
208. Giovanni da Milano. Madona cu donatori. Metropolitan Museum, New York. Anii '60 ai sec. XIV.
209. Maestru lombard de la sf. sec. XIV. Ilustrație la romanul cavaleresc „Guiron le Courtois”. Biblioteca națională din Paris.
210. Maestru lombard de la sf. sec. XIV. Ilustrație la romanul cavaleresc „Guiron le Courtois”. Biblioteca națională, Paris.
211. Maestru lombard de la sf. sec. XIV. Ilustrație la romanul cavaleresc „Guiron le Courtois”. Biblioteca națională, Paris.
212. Maestru lombard de la sf. sec. XIV. Ilustrație la romanul cavaleresc „Guiron le Courtois”. Biblioteca națională, Paris.
213. Giovannino de 'Grassi. Studii de animale. Biblioteca municipală, Bergamo.
214. Giovannino de 'Grassi. Studii de animale. Biblioteca municipală, Bergamo.
215. Giovannino de 'Grassi. Studii de animale. Biblioteca municipală, Bergamo.

216. Giovannino de 'Grassi. *Studii de animale*. Biblioteca municipală, Bergamo.
217. Maestru lombard de la sf. sec. XIV. *Spanacul*, Ilustrație din Tratatul de igienă, Muzeul din Viena.
218. Maestru lombard de la sf. sec. XIV. Ilustrație din Tratatul de igienă de la Viena.
219. Maestru lombard de la sf. sec. XIV. Ilustrație din Tratatul de igienă de la Viena.
220. Franco și Filippolo de Veris. *Judecata de apoi*. Fragment de frescă din Santa Maria de Ghirli. Campione. 1400.
221. Michelino da Besozzo. *Logodna sf. Ecaterina*. Accademia, Siena.
222. Școala lui Filippolo de Veris. *Madona cu adorator și cu sf. Anton*. Biserica San Francesco, Lodi, (c. 1420).

INDICE DE NOME

- Abbagnano I 238
 Acciajoli (famille) II 68
 Adimari (famille) I 24, 185
 Agnolo di Ventura I 208, 263, II 225
 Agnolo I 183
 Agostino di Giovanni I 183, 208, 263, II 226
 Alberegno, Iacobello II 147
 Albert cel Mare (Magnus) I 45
 Albert de Saxa I 46, 49
 Alberti (famille) I 23, 28
 Alberti, Antonio I 84, 86—88
 Alberti, Benedetto I 24, 27, 28
 Alberti, Leon Battista I 181, 189, 219, 259
 Albizocchi, Bernardino II 12
 Albizzi (famille) I 23, 24, 28, 86
 Albizzi, Maso I 28
 Albizzi, Piero I 24
 Albizzi, Rainoldo II 101
 Albornoz (cardinal) I 20
 Alcherio, Giovanni II 159
 Alessandro del Alessandri I 84
 Alpatov M. I 249, 253, 254, 255, II 173
 Altichiero I 13, 136, 137, 248, II 9, 10, 113, 121, 125, 190, 131, 133—141 154, 160, 235 162, 213, 214, 218, 232
 Ambrozie I 83, 226
 Ameisenowa II 178
 Andrea da Bologna II 118, 120, 207
 Andrea da Faenza I 174
 Andrea della Robia I 166
 Andrea di Bartolo II 58, 60
 Andrea di Giovanni II 104
 Andrea di Guido da Firenze I 264
 Andreeva, V. K. II 174, 175
 Andres Marsal de Sas II 199
 Andriolo de Sanctis I 217
 Angelo da Foligno II 21
 Anjou I 55, II 25
 Anonimo Romano I 235
 Antal II 171, 172, 196
 Antonio di Banco I 229, 266
 Antonio di Vincenzo I 175, 186
 Apulcius I 85
 Arcangeli II 207, 209, 215
 Argan G. G. I 197, 253, 257
 Arcangelo di Cola di Camerino II 100, 101
 Arle I 126
 Aristotel I 97, 98, 100, 126, II 106
 Arnaldi, Alberto I 201, 222—224, 265, II 227
 Arnolfo di Cambio I 5, 12, 133, 152, 161, 163, 164, 181, 201, 209, 225, II 103
 Arslan II 192, 208, 209, 211, 214, 217, 218

- Asinius Pollio I 59
 Augustin I 72, 83, 126
 Auriac I 234
 Avanzi, Jacopo II 209
 Avanzo I 137, 248, II 113, 131, 133-135, 138-141, 154, 160, 162, 213, 232, 233
 Averlino, Antonio I 176
 Averroes I 126, II 106

 Bacci I 264, II 37, 42, 173, 175, 179, 180, 184, 185, 189, 202, 207, 211
 Baglioni I 29
 Baker II 191
 Baldani II 208
 Baldini II 193, 208
 Balducci II 79, 194
 Bardi (banchieri) I 24, 185, II 68
 Bardi, Ilarione II 100
 Bargagli II 181
 Barna II 36-40, 43, 57, 58, 71, 178, 228, 229
 Barnaba di Modena II 132
 Barna di Bertino II 37
 Baron I 241, 243
 Baroni I 260, II 221
 Baronzio, Giovanni II 112
 Bartolo di Maestro Fredi II 37, 40, 57-60, 71, 104, 112, 181, 201, 230
 Bartolomeo dell' Antella I 84
 Bartolomeo di Bartoli I 249, II 153
 Bartolomeo di Fruosino II 196
 Bartolomeo di San Concordio II 106
 Battari I 256
 Battifolle I 84
 Battistelli II 213
 Beauneveu, André II 86
 Becherucci I 260, 265, II 190, 207
 Beenken II 193, 202-205, 218
 Belgrano I 256
 Bellini, Giovanni II 158
 Bellone I 259
 Beltrami I 256
 Beni di Cione I 165, 170, 185
 Benedetto degli Alberti II 77
 Benedetto di Carlone I 24
 Benedict XII (papà) I 49
 Benedict XIII (papà) II 99
 Benoist I 254
 Bentivoglio (familiè) I 29
 Berenson I 220, II 20, 23, 39, 53, 93, 95, 112, 157, 171, 172, 174-177, 179, 183, 185, 187-203, 207, 210-217, 220
 Bernardino da Siena II 96
 Bernard de Clairvaux I 147
 Bernardo I 14
 Berthier II 211
 Bertini Bernardo II 38
 Bertini-Calasso II 128
 Bertoni, II 128, 211, 212
 Bettini II 214, 215, 218, 219
 Bezold I 253, 254
 Bicci di Lorenzo II 100, 101, 200
 Biadego II 214
 Biagio di Peldèchi I 84
 Bianca di Savoya II 159, 161
 Bichi I 259
 Biel Gabriel I 50
 Bindo Bonichi da Siena I 236
 Birnbaum I 180, 257
 Block I 235
 Boccaccio I 14, 15, 22, 34, 36, 38, 51, 52, 57, 67, 73-80, 82, 89, 91, 93, 95, 97, 98, 100, 105, 145-147, 222, 234, 244, 247, 252
 Bocciarelli I 264
 Bode I 259
 Bodmer I 259
 Bochner I 238, 239
 Boetius I 57, 120
 Bolto I 256
 Bombe I 250, II 200
 Bonaioli II 202
 Bonaiuto di Giovanni II 199
 Bonaventura I 104
 Bonnaventure, Nicolas I 176
 Bonelli I 253, 254
 Bonlehi Bindo I 98
 Bonifazio II 135
 Bonino de Camplone I 216
 Borassa II 86

- Borenius II 195
 Borghi I 245
 Bosch I 42, II 22
 Bosco I 242, 244
 Bottari I 263
 Boticelli I 78, II 95
 Brach II 109, 176, 203, 206
 Branca I 244
 Brandl I 234, 235, 240, 250,
 II 38, 112, 173, 175, 179—
 184, 188, 204, 205, 207, 209
 Brandini, Cloto I 23
 Braunfels I 253
 Bréhier I 239
 Briganti II 213
 Brizio I 263
 Brockhaus I 250
 Bronstein II 213
 Brown, Wood I 249
 Broederlam, Melchior II 86,
 89
 Bruegel I 42, II 80
 Brunelleschi I 6, 13, 53, 93,
 94, 112, 137, 144, 165, 166,
 168, 189, 191, 194, 198,
 230, 231, 233, II 50, 60,
 93, 170
 Brunetti I 260, 265, 266, 267,
 II 172, 186, 187, 189, 190,
 204
 Bruni, Leonardo, I 83, 84, 91,
 94, 97, 100, 224
 Buffalmacco I 14, II 209
 Bulgarini Bartolomeo
 Bunim I 251
 Buonaiuto, Andrea I 39, 124—
 127, II 70—72, 76, 106, 123,
 190, 230
 Buondelmonti (famille) I 24,
 185
 Burckhardt I 7, 8, 195, 235,
 236, 240, 253, 258, 259,
 264, II 171, 176
 Burdach I 10, 22, 234, 235,
 240
 Burger I 259
 Buridan, Jean I 40, 49

 Calcagnino I 24
 Calenterra I 252
 Campagno d'Agnolo II 64
 Campionesi I 176, 216
 Cano di Matteo I 187
 237 Capecelatro I 237
 Carli I 254, 259—264, II 172,
 173
 Carocci I 258
 Carol del Mare I 58
 Carol de Calabria I 203
 Carol IV I 19, 20, 55, 67, II
 128
 Carrara I 252
 Carrara (famille) I 29
 Casamorato I 254
 Casari I 244
 Cassian Romanul I 213
 Cassirer I 241
 Castellani, Grazia I 84
 Castracane, Castruccio II 27
 Caterina da Siena I 28, 42,
 43, 117, 118, 148, 237,
 252, II 12, 57
 Caterino II 147, 215, 216
 Catilina I 85
 Cavalea, Domenico I 45, 147,
 148
 Cavalcanti (famille) I 185
 Cavalcanti, Aldobrandini I
 214
 Cavalcaselle I 9, 206, II 171,
 209
 Cavallini I 5, 13, 133, II 9,
 15, 16, 18—20, 103, 107,
 108, 110, 205
 Ceccarelli, Naddo II 36
 Cecchi II 172, 284
 Cecco d'Ascoli I 32, 45
 Cellini I 261—263
 Cennini, Cennino I 104, 106—
 112, 247, 248, II 127, 196
 Cerchi (famille) I 185
 Cervellini II 213
 Cervetto I 256
 Chardin II 123
 Chausser I 79
 Chiminelli I 237
 Chierici I 257
 Chisaberti
 Chledowski I 236, II 173
 Ciaccio II 206
 Ciampi (călugăr) I 30
 Claranfi II 196
 Glarski I 241
 Cleerlin I 239
 Cleoro I 59, 64, 65, 69, 73,
 83, 89, 126
 Ciniabue I 106, II 7, 15, 174
 Cino da Pistoia II 34

- Closera I 79
 Cluffagni I 231
 Cividali I 236
 Clark II 172
 Clement IV (papà) I 126
 Cohn-Goerche I 259, 262
 Coëne-Jacques II 86, 189, 192
 Cola di Rienzo I 16, 17, 18,
 19, 20, 21, 22, 51, 55, 66,
 67, 128, 234, 235
 Colasanti I 180, 201
 Coletti II 102, 105, 127, 128,
 132, 138, 172, 176, 186,
 187, 200, 202, 203-208,
 210, 213, 215, 218, 220
 Colombini, Giovanni I 148,
 149, 252, II 12
 Colonna (famille) I 16, 19,
 21
 Compagno d'Agnolo II 195
 Constable II 204
 Constantin cel Mare I 19
 Conway II 221
 Coor Achenbach II 174
 Corbara II 203
 Corelin I 240, II 200
 Cornaro, Marco I 214
 Corsini (famille) I 24
 Cosmata II 110
 Curzevelli II 210
 Courajod II 86, 196, 220
 Cozzadini I 256
 Crema I 253
 Cristoforo di Giacomo II 118,
 208, 209
 Croce I 244, 247
 Crowe II 171
 Cusanus, Nicolaus I 49, 50
 Daddi, Bernardo II 63, 68,
 72, 73, 104, 116, 189, 230
 Da Langasco Cassiano-Ro-
 tondi II 212
 Dami I 264, II 175, 176, 185
 D'Ancona I 248, II 189, 196,
 197, 206, 220
 Dante I 5, 14, 15, 22, 51,
 57, 63, 71, 80, 85, 88, 91,
 93-95, 97-100, 104, 114,
 126, 144, 160, 161, II 34,
 115
 D'Arco II 130
 Davies II 196
 Degenhart II 219
 Dehlo I 253, 254
 Della Valle II 176, 180
 Del Secolo I 244
 De Maffei I 264
 De Mattei I 242
 De Nicola II 173, 178, 181,
 185
 De Rinaldis II 175
 De Ruggierro I 239
 De Vecchi I 257
 Dewald II 41, 43, 175, 179-
 181
 Di Carpegna II 215, 219
 Didot II 178
 Di Francia I 244
 Dini I 247
 Di Pietro I 237
 Djivelegov, A.K. I 240
 Dolcebuono I 176
 Domenico da Prato I 99-101,
 247
 Domenico di Agostino I 168
 Domenico di Montepulciano
 II 99
 Dominici, Giovanni I 42, 43,
 II 93
 Donatello I 6, 13, 53, 93, 144,
 165, 206, 221, 225, 229-
 233, II 60, 93, 102, 103,
 169
 Donati I 257
 Donato II 35, 147, 216
 Dorcz II 219
 Dotto II 137
 Douglas, Langton II 173,
 176, 177, 179, 209
 Drane I 237
 Duccio di Buoninsegna I 207,
 II 10, 12-24, 26, 28, 34,
 35, 37, 38, 40, 42, 47, 48,
 51, 68, 104, 173, 175, 176,
 223, 224, 227, 228
 Duhem I 238
 Durand I 238
 Durrien II 222
 Ebhardt I 257
 Eckhart I 42
 Edgell II 39, 172, 173-176,
 179, 182
 Efros, A.M. I 242
 Eisenberg II 196, 197, 200
 El Greco II 98
 Emmerson I 235

- Eneas II 177
 Engels I 237, 239
 Enlart I 256
 Eppelschelm I 241, 243
 Erbach von Puerstern II 206
 Ercole I 235, 245
 Este I 29, 30
 Eyck, Hubert van I 143, II 167
 Eyck, Jan van I 143, II 102, 104, 131, 167

 Fabriczy I 258, 267
 Faccioli I 257
 Faison, Lane II 179, 184, 185
 Fazio degli Uberti I 45, 117
 Federico di Lavelongo II 220
 Federighi, Antonio I 256
 Federhofer I 238
 Ferdinand de Aragon II 99
 Ferrari II 204, 217
 Ferré II 174
 Festa I 240
 Fetti, Francesco I 224
 Fidas II 177
 Filipp de Burgundia II 159
 Filippini I 259, II 172, 205—208, 211
 Filippo da Siena I 40, 41, 42, 237
 Filippo degli Organi I 176
 Filippolo da Veris II 167, 222, 234
 Fiocco I 196, 267, II 154, 214, 215, 217, 219, 220
 Fiorentino, Stefano II 151
 Fitzgerald II 217
 Fogolari I 256
 Foratti II 211
 Focillon II 213
 Foscolo I 252
 Fowler I 242
 Fra Angelico II 96, 100, 194
 Fra Philippo Lippi II 95
 Fra Michele I 42, 43
 France, Anatole I 79, II 7, 173
 Franceschini I 255
 Francesco da Barberino, I 81
 Francesco d'Antonio di Bartolomeo II 96, 101, 197
 Francesco I da Carrara I 248, II 134
 Francesco da Rimini II 111, 116
 Francesco de Dardi I 261
 Francesco di Antonio di Cecco da Orvieto II 104, 201
 Francesco di Giorgio Martini I 176
 Francesco di Rinaldo I 182
 Francesco di Valdambrino I 208, 216
 Francesco di Vannucci II 57, 183
 Francescuolo di Cecco Ghissi II 104, 105, 120
 Francis II 178
 Francis din Assisi I 147
 Franco da Bologna II 115
 Franco de Veris II 168, 222, 234
 Francovich I 259—264
 Franzesi della Foresta (famille) I 191
 Frati II 208—211
 Fratini I 253
 Frescobaldi (famille) I 185
 Frey I 257, 265, II 178
 Frezzi, Federigo II 85
 Fumi I 260, II 201
 Fry I 265, II 218

 Gabiani I 257
 Gabelentz I 248, 259
 Gabricevski, A. G. I 214
 Gabrielli II 179
 Gaddi, Agnolo I 106, 136, 200, 224, 257, II 78, 80—85, 88, 99, 107, 195, 196, 231
 Gaddi, Gaddo II 62
 Gaddi, Taddeo I 15, 163, 251; II 61—63, 66, 67, 71, 76, 77, 81—83, 186, 187, 203
 Galilei, Galileo, I 46
 Gamba II 192, 194
 Gandolfo II 187
 Gardner I 237
 Gargani I 257
 Garin I 241
 Garrison II 174
 Gaspari I 249
 Gasparetti I 245

- Gastone della Torre I 203
 Gatti I 256
 Gauthier de Coincy I 140, 251
 Gavini I 253
 Geiger I 240, 241
 Gentile da Fabriano II 58, 94, 100, 169, 197
 Gentili I 237
 Gerola II 213
 Gerosa I 241
 Getto I 237
 Geymüller I 195, 258, 259
 Gherardo I 60
 Gherßenzon, M. I. I 236, 242, 243
 Ghiberti I 13, 103, 165, 198, 204, 206, 208, 210, 211, 221, 225, 233, 262, II 34, 36, 37, 48, 49, 64, 66, 170, 178, 181, 182, 186, 187
 Ghiliarov, S. A. II 204
 Ghirlandaio, Domenico II 71
 Giacomo di Mino del Pelli-
 ciaio II 36
 Giacom I 238
 Gielly II 171, 173, 175, 179, 181
 Giglioli I 249
 Gilles de la Tourette II 214
 Gil Master. II 199
 Gilmore I 241
 Gilson I 240
 Giovanni Bon I 183
 Giovanni da Bologna II 121, 147, 148, 216
 Giovanni da Campione I 216
 Giovanni da Fiesole (vezi
 Fra Angelico)
 Giovanni d'Agostino I 207, II 226
 Giovanni dalle Celle I 34, 35, 236
 Giovanni dal Ponte I 103, II 9, 96, 198, 231
 Giovanni d'Ambrogio I 224, 225, 227, 228, 232, 258, 265, 266, II 87, 227
 Giovanni da Milano II 71, 75, 151, 155-158, 192, 220, 233
 Giovanni da Ravenna I 73
 Giovanni d'Asclano II 37, 38, 40
 Giovanni del Ricci I 84
 Giovanni del Biondo II 70, 75, 192, 230
 Giovanni di Baldie dei Tem-
 beni II 101
 Giovanni di Balduccio I 200, 216
 Giovanni di Bartolomeo Cris-
 tiani II 107, 196, 202, 203
 Giovanni di Benedetto da
 Como II 161
 Giovanni di Cecco I 157
 Giovanni di Francesco Petti
 I 224, 258, II 227
 Giovanni di Gherardo da
 Prato I 84, 117
 Giovanni di Jacopo Malpa-
 ghini I 73, 94
 Giovanni di Niccolò II 107
 Giovanni di Paolo II 42, 55, 58, 60, 92
 Giovanni di Ugucione I 159
 Giovannino de Grassi II 9, 86, 163-165, 167, 221, 233, 234
 Giotto II 64, 65, 155, 188, 191, 219, 230
 Giotto I 5, 6, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 51, 106, 113, 118, 132, 133, 136, 137, 144, 145, 149, 160-162, 201, 209, 210, 218-221, 251, 254, 255, II 8, 9, 10, 12, 15, 20-22, 24, 28, 29, 34, 43, 47, 51, 56, 60-67, 69, 70, 72, 75-77, 79, 80, 81, 83, 86, 95, 101, 103, 107-111, 122, 124, 133, 137, 140, 141, 145, 148, 149, 151, 152, 153, 257, 176, 225
 Giugliano da Rimini II 109, 110
 Giusto da Padova I 130, 249
 Giusto di Menabuoi I 137, II 9, 141-151, 155, 218-220, 233
 Girolamo di Andrea da Baro-
 zzo I 204
 Gloria I 256
 Gnoli II 171, 200, 201, 208
 Gnudi I 260, 264, II 176

- Goethe I 113, 117, 249
 Golzio II 196
 Gombosi I 205, II 193, 202
 Gonsaga (famille) I 29
 Gonzati I 256
 Goro di Gregorio I 208
 Goeché II 176
 Gotier de Brienne (duce de
 Atena) II 69
 Gotli I 249, 257
 Gozzoli, Benozzo II 45
 Grossi II 179
 Graziani II 186
 Graziolo dei Bombagioli I 45
 Gregori II 180
 Gregorovius I 234
 Greith I 251
 Grien I 237
 Gronau I 255, II 190-192,
 195, 196, 202
 Gruber A. A. I 248
 Grüneisen II 173
 Grünwald II 22
 Grünzweig II 181
 Guarino I 94
 Guber A. A. II 181
 Guariento I 130, 248, II 149,
 150, 152, 217, 218, 233
 Guelly I 238
 Guidaldi II 217
 Guido di messer Tommaso di
 Neri di Lippo del Palagio
 I 84
 Guidoricio de Fogliani II 27,
 50
 Guillelmi I 239
 Guiniforte I 176
 Guinizelli, Guido I 145, II 34
 Gukovski, M. A. I 235
 Guthmann II 176

 Hans din Vernah I 217
 Hans din Freiburg I 176
 Hansen, Peter I 226
 Haupt I 257, 258
 Hauvette I 244
 Hendy II 175, 183
 Henrich din Gmünd I 178
 Henric VII I 203
 Hibbard II 182
 Hodges II 179
 Hofer I 238
 Hofmiller II 173
 241 Homentovskaia I 240
 Homer I 59, 74, 98
 Honigsheim I 238
 Horatiu I 59, 71, 107
 Idraban Maurul I 131
 Irlsoloros, Manul I 90
 Hulzinga I 236, 249
 Hutton I 244

 Ildesonso I 255
 Isabella II 159
 Isermeyer II 172
 Innocentiu IV (papă) I 20
 Ioan XXII (papă) I 32, 49
 Ioan Zlatoust I 83
 Ivanov Viaceslav I 242, 243

 Jacobello dalle Massegne I
 183, 200, 217
 Jacobello Alberegno II 147,
 216
 Jacobello de Bonomo II 147
 Jacobsen II 171
 Jacopino dei Bavasi II 118,
 120, 209
 Jacopo (fiul lui Dante) I 45,
 117
 Jacopo della Quercia I 103,
 187, 195, 198, 208, 216,
 218, 233, 267, II 170
 Jacopo da Verona II 134, 141,
 214
 Jacopo di Cione I 128, II 70,
 75, 88, 104, 189, 191
 Jackson I 253
 Jacopo di Paolo II 120, 210
 Jacopo di Piero Guidi I 224-
 228, 232, 258, 266, 267,
 II 227
 Jacopone da Todi II 187
 Jacquemart d'Hesdin II 86
 Jahn-Rusconi I 254
 Jantzen I 253
 Jean d'Artols II 159
 Jean Gerson I 49
 Jean de Jandun (Giovanni di
 Glandone) I 47
 Joachimsen I 243
 Juraschek II 210
 Justi II 205
 Justinian I 126

 Kaftal II 178
 Kauffmann I 225, 226, 265-
 267

- Keller I 197, 254, 255
 Kennedy North II 173
 Kern I 251, II 181
 Khvoshinsky II 171, 191, 192
 Kleinschmidt I 253
 Klemperer I 241, 243
 Kluge I 240
 Koltay-Kastner I 235
 Konrad von Soest II 86
 Korelin I 240-243, 247
 Körting I 241
 Krakau I 254
 Köraus I 248
 Krautheimer I 259
 Kristeller I 240, 241
 Krönig I 172, 197, 253, 254, 256
 Kugler I 239
 Kürting I 244
 Kurth II 218
 Kurzwelly II 202

 Laffillée II 178
 La Fontaine I 79
 Landau I 244
 Landini, Francesco I 50, 84, 96, 239, II 61
 Lanoe-Villène I 249
 Lanyi I 262, 263
 Lapo di Castiglione I 24
 Latini, Brunetto I 45
 Lavagnino I 253, 260, II 172, 188
 Lazarev, V. N. II 173, 188, 192, 193, 198, 202, 203, 214, 215
 Lazzarini II 219
 Leonardo da Vinci I 13, 46, 110, 112, 176, 234
 Lessing I 79
 Levasti I 237, 252
 Levi II 187, 189
 Li Gotti I 244
 Lihaclov, N. P. II 216
 Limburger I 258
 Limbourg (frail) I 143, II 86, 131
 Lipgart E. K. II 181
 Lipparini I 244, 252
 Lippo Da Siena II 37
 Lippo Dalmazio de Scanabecchi II 118, 120, 211
 Lippo Memmi II 35, 36, 40, 58, 105, 176, 201, 228
 Lisini I 257, II 173, 182
 Lohner II 103
 Lombardo della Setta II 134
 Longhi I 234, II 110, 141, 151, 154, 173, 174, 180, 182, 186-190, 194, 199, 200, 204, 205, 207-210, 212-215, 220
 Lope de Vega I 79
 Lorenzetti Ambrogio, I 13, 52, 78, 119-123, 130, 137, II 10, 34, 40, 43, 48, 49-56, 58, 68, 76, 80, 81, 105, 106, 122, 129, 181, 182, 229, 230
 Lorenzetti Pietro I 13, 78, 202, II 40-43, 45, 47, 48, 52, 53, 59, 87, 11, 122, 179-181, 229
 Lorenzetti, Ugolino II 23, 115
 Lorenzi I 257
 Lorenzo da Bagnomarina I 186
 Lorenzo da Ripafratta I 42
 Lorenzo di Bicci I 200, 258, II 9, 75
 Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio I 227
 Lorenzo di Nicolà Gerini II 9, 76-78, 189, 193, 194, 231
 Loschi, Antonio I 96, 98
 Louisi I 258
 Luca della Robbia I 166
 Luca di Giovanni da Siena I 224-227, 265
 Luca di Tommè II 36, 40, 58, 76, 105, 184, 201
 Luca di Totto da Panzano I 26
 Ludovic IV de Bavarie I 19, 47
 Ludovic IX cel Sfint II 25, 26
 Ludovic de Toulouse II 25
 Ludovic de Turin 159
 Ludovici II 221
 Lujetskaja, A. N. I 248
 Lupi (famille) II 135
 Lusini I 254, 255, II 173
 Luther, Martin I 117

- Maestro del Bambino Vispo II 99, 198, 199
 Maestro del Osservanza II 193
 Maestro Stefano II 145—148, 155, 215
 Maestru Adormirii Maicii Domnului II 112
 Maestru Altarului Rinuccini II 75, 192
 Maestru Bertram II 80, 120
 Maestru Botezului II 84
 Maestru codexului Sf. Gheorghe II 36
 Maestru velor din Assisi II 61
 Maestru Fogg Pietà II 82, 186
 Maestru Încoronării din Urbino II 113
 Maestru Madonei din Città di Castello II 23
 Maestru Madonei din Oville II 175, 180
 Maestru Madonei Straus II 100, 198, 199
 Maestru Madonelor II 196
 Maestru Maestrei din Badia a Isola II 23
 Maestru Sf. Cecilia I 137, II 9, 28, 67, 68, 109, 189
 Maestru sf. Nicolae II 84
 Maestru Răstignirii Griggs II 101, 198, 200
 Maestru tripticului din Dijon II 48, 180
 Maghinardo dei Cavalcanti I 79
 Maier I 238
 Mahler II 182
 Malone II 186
 Maltani, Lorenzo I 159, 160, 200, 204—210, 260—263, II 201, 225
 Maksimovski I 235
 Malaguzzi I 250, II 206
 Malatesta (familie) I 29
 Malpaghini I 94
 Mâle I 248
 Manceri II 207
 Manetti, Glanozzo I 84
 243 Mañño I 87, II 116
 Mantegna, Andrea II 47, 131
 Marabottini II 201, 220
 Marchini I 255, 258, II 181
 Marco da Brescia I 174
 Marconi II 215
 Marenduzzo I 237
 Maria de Anjou I 203
 Maria de Ungaria I 203
 Maria de Valois I 203
 Mariani I 260, 264
 Marloto di Nardo II 100, 199, 200
 Marsili, Luigi I 34, 83, 84, 244
 Marsili da Padova I 6, 47, 51, 55
 Marsilio de Santa Sofia I 84
 Marsili, Luigi II 245
 Marsupini, I 94
 Martin I 241, 243, 245
 Martin de Tours II 28
 Martini Simone I 13, 130, 144, II 10, 23—43, 48, 51, 57, 58, 61, 67, 71, 88, 90, 105—107, 117, 128, 129, 175—178, 201, 208, 228
 Martino da Verona II 141, 213, 214
 Martino di Bartolomeo II 60, 105
 Marțianus Capella I 114
 Marx I 237, 239
 Masaccio I 6, 11, 13, 53, 103, 112, 144, II 7, 10, 60, 81, 92, 93, 96, 99, 101—103, 133, 141, 169, 170
 Maso II 9, 47, 61—66, 68, 72, 73, 79, 81, 151, 187, 188, 219, 230
 Maso di Banco II 63, 64, 194
 Masolino II 81, 101, 133, 157, 197
 Masseron I 237
 Mather I 251, II 171, 175, 181, 213
 Matteo da Campione I 216
 Matteo da Viterbo II 36
 Mattioni I 254
 Mazzei I 236
 Mazzini II 222
 Mazzoni II 175
 Medici (familie) I 23, 24, 29, 55

- Medici, Cosimo I 27, 90, 94
 Medici, Salvestro I 23, 24, 25, 26, 27
 Meisse I 237, 240, 249, 250, II 105, 174, 175, 178, 183—185, 190, 196, 197, 199, 202, 210
 Memmo di Filippuccio II 176
 Meo da Siena II 104, 200
 Messidaglia II 221
 Meyenburg II 50, 181
 Meyer A. G. I 256, 259
 Mezzetti I 259
 Michalski I 238
 Michele di Lando I 25, 27
 Michele di Matteo II 211
 Micheletti II 190
 Michelino da Besozzo II 9, 86, 161, 168, 169, 222, 234
 Michelozzo I 165, 181, 189
 Michiel, Marc Antonio II 153, 213
 Middeldorf II 191
 Mignot Jean I 176
 Milanese I 248, 249, 254, 258, 264, II 50, 178, 181, 187, 194, 209, 213.
 Milliken II 178, 196
 Minuccio di Rinaldo I 182
 Misciatelli I 237
 Molmenti I 257
 Mommsen II 213
 Monaco, Lorenzo, I 43, 103, 134, 144, 231, II 9, 35, 61, 75, 76, 78, 81, 82, 85, 88—96, 99, 100, 102, 103, 169, 196, 197, 231
 Monet, Claude I 159
 Monier I 240, 242
 Monte da Bologna II 116, 206
 Montefeltre (famille) I 29
 Monteverdi I 237
 Montuschi II 212
 Moody I 238
 Morassi II 206, 214
 Morlondo II 190, 200
 Morisani I 260, II 172, 203
 Morpurgo I 250
 Moschetti II 152, 217—219
 Moschini, Marconi II 215
 Moser II 103
 Müller I 251
 Müntz I 266, II 177
 Müntzer, Thomas I 238
 Mussato, Albertino I 6, 57
 Musset, Alfred I 65, 79
 Nanni di Banco I 165, 225, 228, 229, 232, 266, II 81
 Nardini Despotti Mospignatti I 254
 Nardo di Clone II 70—72, 74—76, 155, 157, 191, 192, 230
 Naumann I 251
 Nave I 26, II 203
 Nebbia I 256, 259
 Nekrasov, A. I. I 241
 Nelli, Francesco I 235
 Neri da Rimini II 109, 204
 Neri di Floravante I 163, 179
 Neuwirth II 128, 211
 Niccoli, Niccolò I 53, 84, 88, 90—93, 229
 Niccolò da Uzzano I 193
 Niccolò di Buonaccorso II 57
 Niccolò di Giacomo II 115, 121
 Niccolò di Luca Spinelli D'Arezzo I 267
 Niccolò di Piero Lambert I 200, 227, 228—232, 266, 267, II 87, 89, 103, 227
 Niccolò di Pietro 233, II 147, 148, 189, 217, 233
 Niccolò di Pietro Gerini II 8, 66, 67, 75—78, 88, 107, 188
 Niccolò di Segnia II 182
 Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci II 36
 Niccolò di Tommaso II 70, 75, 192
 Nicodemi I 256
 Nolhac I 241
 Novati I 245
 Novello, Agostino II 28
 Nuzi, Allegretto II 104, 201
 Occam, William I 46, 47, 48, 49, 50, 238, 239
 Oderisi da Gubbio II 115

- Oderisi, Roberto II 107, 108, 203
 Oertel II 172
 Offner II 172, 183, 185-193, 196, 198, 200-202, 220
 Olšchi I 240, 252
 Omodeo I 176
 Ongaro I 257
 Orazio di Paolo II 211
 Orcagna, Andrea I 14, 130, 160, 163, 168, 167, 201, 218-225, 249, 250, 255, 265, II 67, 70, 72-77, 104, 107, 190, 191, 209, 210, 225-227, 230
 Orioli I 258
 Orsi, Antonio I 203
 Orsini (famille) I 16
 Ottaviano da Brescia II 134
 Ovidiu I 57, 73, 85, 248

 Quintavalle II 203
 Quintilian I 59, 107

 Paatz I 197, 236, 253-255, 257
 Paccagnini II 105, 106, 175, 176, 202
 Pächt II 221
 Pacino di Bonaguida II 9, 67, 109, 189
 Painter I 251
 Pallucchini II 214, 215, 217
 Palma Vecchio II 126
 Palmerucci, Guiduccio II 104, 201
 Paolo di Giovanni Fei II 58, 177, 230
 Papencordt I 234
 Parronchi II 191
 Passavanti Jacopo I 38, 39, 40, 42, 124, 237
 Passerini I 255
 Patrizi II 208
 Patzak I 179, 257, 258
 Pazzi (famille) I 24
 Pegis I 238
 Pellegrino I 84
 Pellicciaio II 184
 Pepe I 241
 Pératé II 176
 Perkins II 39, 172, 176, 177, 245 179, 184, 185
 Peruzzi (famille) I 24, 185, II 68
 Peter II 175, 176, 180-182
 Petrangeli I 261
 Petrarca I 17, 20, 22, 28, 31, 36, 37, 38, 51, 57-74, 77, 80-83, 88, 89, 91, 95, 97-100, 104, 105, 130, 145-147, 210, 235, 236, 241-243, 245, 247, 248, 252, II 32, 134, 177
 Petrocchi II 237
 Petroni, Ricordo (cardinal) I 203
 Petronio I 244, 252
 Petruccio di Lorenzo II 40
 Petruccioli, Cola II 104, 201
 Petrunehevici I 234
 Petsch II 77
 Piccolomini, Enea Silvio I 174
 Plattoli I 267
 Pierre d'Ally I 49
 Pierre d'Auriol I 239
 Piero della Francesca I 11, 112, II 43, 65
 Piero di Giovanni Tedesco I 200, 224-226, 228, 231, 265, 266, II 227
 Pietro da Rimini II 111, 112
 Pietro di Minella I 187
 Pietro di Miniato II 196
 Pietro Paolo dalle Massegne I 183, 200, 217
 Pilat, Leone I 74
 Pio (famille) I 29
 Pisanello I 137, II 102, 125, 133, 139, 141, 167, 169
 Pisano Andrea I 13, 122, 144, 161, 162, 187, 200, 203, 204, 208-213, 218-222, 262, 263, 265, II 226
 Pisano Giovanni I 5, 12, 13, 133, 134, 143-145, 149, 152, 157, 172, 200-207, 209, 213
 Pisano Niccolò I 51, 133, 152, 157, 200, 201, 206, 230, II 103
 Pisano Nino I, 13, 200, 208, 212-215, 218, 220, 223, 227, 263
 Pittaluga II 188

- Piur I 235, 241, 252
 Planiscig I 250, 266, 267
 Platon I 91, 98, II 106
 Pliniu cel Tânăr I 59
 Plutarh I 100
 Poggi I 258, II 195
 Poggio I 90, 91, 94
 Polenta (famille) I 16
 Polidoni I 237
 Pollalolo, Antonio I 206
 Pope-Hennessy I 260, II 175, 179, 181, 183
 Porrino de Grassi II 164
 Post II 194, 199
 Pranti I 239
 Praxiteles II 177
 Procacci I 264, 267, II 79, 81, 188, 193, 194, 199, 200
 Priscian I 126
 Prudentius I 114
 Pseudo Ambrogio Baldese II 100, 199
 Pseudo Guariento II 218
 Pseudo Jacopo Avanzi II 118
 Ptolemeu Philadelphus I 90
 Pucci, Antonio I 162, 211, 255
 Pudelko II 196, 197, 199
 Pulci (famille) I 185
 Ragghianti I 260, 262, 264, 265
 Raimundino II 135
 Rambaldi I 256
 Ramo di Paganello I 207, 254, 261, 262
 Randall I 241
 Refice II 198
 Raymond I 259
 Resanoff I 254
 Rica II 79
 Ricci I 257
 Riccio, Andrea II 134
 Richter II 177, 213
 Ricotti I 235
 Rigatuso II 184
 Rinuccini I 98, 99, 101, 236, 240, 247
 Ristoro d'Arezzo I 45, 105, 247
 Robert de Neapole I 67, II 25, 107
 Roberto dei Rossi I 84, 94
 Rodocanachi I 234
 Rohault de Fleury I 256
 Rolfs II 171, 203
 Romagnoli II 201
 Romiti II 203
 Rose I 260
 Rosenthal II 197
 Rosselino, Bernardo I 174.
 Rossello di Jacopo Franchi II 96, 101, 198
 Rossi I 240, 244, 245, II 177
 Rosso I 183
 Rotelli I 256
 Rothes II 171
 Rouchès I 253
 Rowley II 181, 182
 Rubbiani I 256
 Rubliov, Andrei II 174, 197
 Ruccellai, Giovanni I 259
 Ruegg I 245
 Ruggieri I 244
 Rujsbroek I 42
 Rutenburg I 235
 Sabbadini I 240, 244
 Sabellius I 126
 Sacchetti Franco I 14, 22, 52, 79, 80—82, 95, 234, 244 II 85,
 Saenger I 249, 251
 Sainati I 240
 Saitta I 241
 Salimbeni II 11
 Salinger II 179
 Sallustius I 57
 Salomone de Grassi II 164, 165
 Salutati, Coluccio I 30, 34, 51, 84, 88—90, 96—98, 100, 101, 236, 245
 Salmi I 253, 259, 263, 267, II 109, 171, 172, 187, 199, 201, 202, 204—208, 210, 221
 Saltarelli, Simone I 212, 213
 Salvi I 256
 Salvini I 234, 247, 265, II 73, 84, 103, 190, 192—194, 196, 200
 Sandberg-Valala II 144, 177, 179, 188, 192, 195, 196, 198, 204—209, 212—218

- Sano di Pietro II 42
 Sanpaolesi II 210
 Sanseverino (fratelli) II 102
 Sapengo I 237, 240, 244, 249, 252
 Sassetta II 55, 58, 85, 92, 102
 Sauer I 248
 Savelli I 16, 21
 Savonarola II 134, 213
 Saxl I 242, 248
 Scala II 134
 Scaligeri (familie) I 29, II 133
 Schaeffer I 250
 Schäfer I 235
 Schalk I 241
 Schiaparelli I 257
 Schiff II 219
 Schlegel II 179
 Schlosser I 247, 248-250, II 211, 213, 218, 219, 221, 222
 Schmarsow I 226, 251, 254, 260, 262, 263, 265-267, II 194
 Schneider I 235
 Scholz I 239
 Schubring I 249, 250, II 177, 198, 200, 213
 Schulz II 176
 Sciacca I 245
 Scotus, Duns I 46, 47
 Sedlmayr I 253
 Segna di Bonaventura II 23, 174
 Semerau I 235
 Semitecolo, Nicoletto II 150, 218
 Semper I 259, 265, 266
 Seneca I 57, 58, 71, 83
 Sena I 234
 Serafini, Paolo II 132, 212
 Serafini, Serafino II 132
 Serlio (monah) I 40
 Sernelli, Biagio I 84
 Serra (fratelli) II 86
 Serra I 253, II 201, 203, 221
 Servius II 177
 Servolini II 172, 204, 207
 Setti II 182
 Shakespeare I 79
 Siebek I 239
 247 Sigismund I, II 99
 Simonds I 240
 Simone da Cascia II 187
 Simone da Orsenigo I 176
 Simone del Crocifissi II 118, 131, 208, 231
 Simoneschi I 257
 Simonidi I 65
 Sinibaldi I 259, II 172, 179-181, 186-190, 192, 204
 Sirén II 71, 79, 99, 112, 171, 186, 187, 189-191, 195, 197-199, 203, 220
 Sluter, Klaus I 143, 218
 Socrate I 65
 Soderini I 24
 Solario, Giovanni I 176
 Solomon I 125
 Sorretino II 207
 Spinelli, Parri I 134, II 9, 76, 96, 98, 99, 198, 231
 Spinello, Aretino I 136, 200, II 67, 75-78, 85, 88, 96, 193, 231
 Starnina II 79, 80, 81, 83, 194, 195, 231
 Stefaneschi, Jacopo II 32
 Stefano da Verona II 9, 86, 141, 214
 Stefano I 14, II 61, 186, 219
 Steinweg I 255, II 187, 189, 190
 Strozzi, Carlo I 24
 Strozzi, Palla I 94
 Suida II 171, 190, 191, 207, 209, 210, 216-218, 220
 Supino I 250, 253-256, 262, 264
 Surigny I 255
 Suter II 194
 Šcerbaciova, M. I., II 178
 Šileico-Andreeva, V. K., II 202
 Taddeo di Bartolo I 248, II 59, 60, 105, 107, 230
 Talenti, Francesco I 13, 122, 162, 163, 165
 Talenti, Simone I 165-167, 185, 219, 255
 Tamplari II 182
 Tarchi I 259
 Tarchiani I 250
 Tarle, E. V. I 236

- Tatham I 241
 Tauler I 42
 Taylor I 251
 Tederigo II 35
 Teodorik II 133
 Teodorik din Praga II 128
 Theofilus I 106, 110
 Terentius I 98
 Terey II 190
 Tergolina II 219
 Terentius I 248
 Testi II 128, 171, 211, 214, 216—218
 Thode I 248
 Thorndyke I 238
 Tibaldi, Pellegrino I 176
 Tino di Camaino I 13, 200, 202—205, 210, 218, 260, 265, II 225
 Titus Livius I 59, 185
 Tiŧlian II 126
 Tizio II 43, 180
 Toesca I. I 253, 257, 260, 263, 266, II 165, 171—178, 180, 186—190, 194—196, 202, 205, 206, 210, 212, 213, 215, 216, 220—222
 Toffanin I 240, 252
 Tolomei II 11
 Tolnai II 200
 Tolnai Danesi II 184
 Thoma d'Aquino I 45, 104, 124, 126, 243, II 73, 106
 Tomaso da Modena I 13, 137, II 9, 113, 117, 121—132, 136, 140, 141, 145, 148, 150, 155, 160, 199, 211, 212, 232
 Tommaso di Rosello Strozzi II 73
 Tommaso di Stefano I 128
 Tonelli I 241
 Torini, Angelo I 245
 Tornay I 238
 Torraca I 244
 Tossi I 255, II 194, 195
 Trahtenberg I 239
 Traini, Francesco I 249, II 35, 105—107, 202, 210, 231
 Traversari I 94
 Tubalcain I 123
 Turone II 133, 212
 Ubertalli I 256, 257, 264
 Ugolini I 252
 Ugolino da Siena II 23, 175
 Ugolino di Prete Ilario II 201
 Ullman I 241
 Ulrich din Vissingen I 176
 Undset I 237
 Urban V (papă)
 Ucelli I 257
 Uccello II 95
 Vaccarino I 266
 Valentiner I 255, 259, 260, 262—265, II 172, 185, 187, 190, 200
 Valeri I 236, 256
 Valerius Maximus I 57, 248
 Van Marle I 234, 249—251, 262, II 39, 79, 109, 112, 133, 154, 171, 181—191, 193, 195, 196, 198—210, 212, 213, 216—222
 Vanni, Andrea II 40, 57—59, 66, 183
 Vanni, Lippo II 40, 57, 177, 183
 Vanni, Turino I 107, II 202
 Varron I 59, 73, 99
 Vasari I 172, 213, 249, 258, 264, II 36—38, 48, 63, 79, 80—82, 96, 97, 106, 134, 135, 155, 178, 179, 181, 186—188, 194, 197, 198, 209, 213
 Vasoli I 238, 241
 Venceslav II 217
 Venediktov, A. I., II 181
 Veneziano, Antonio II 66, 71, 75, 80, 188
 Veneziano, Giovanni II 143
 Veneziano, Lorenzo II 121, 145—148, 215, 216, 233
 Veneziano, Luca II 143
 Veneziano, Marco II 143
 Veneziano, Paolo II 121, 143—147, 149—151, 214
 Venturi, Adolfo I 9, 187, 195, 196, 219 II 128, 171, 178, 186, 190, 204, 207, 209, 211, 215, 217, 219
 Venturi Lionello I 247, II 171, 176, 203, 214
 Vergerlo I 94

- Vergiliu I 57, 58, 59, 65, 83, 98, II 32, 177
 Verhovski, I. N., II 196
 Verrocchio, Andrea I 165, 206
 Veselovski, A. N., I 84, 114, 234, 236, 239–241, 244, 245, 247, 249
 Vespasian I 18
 Vespasiano da Bisticci I 93
 Viale II 212
 Viccolo di Giacomo II 212
 Viccini II 211, 212
 Vigni II 202
 Vilgard I 68
 Villani, Giovanni I 21, 33, 128, II 61, 69, 236, 250, 255
 Villani, Filippo I 30, 104, 105, 106, 236
 Vincent din Beauvais I 45
 Viscontidi Modrone II 165
 Visconti (famille) I 29, 55, II 68, 158
 Visconti, Galeazzo I 89, II 160–162, 165
 Visconti Giovanni I 67
 Vitale da Bologna I 13, 136, II 9, 113, 116–118, 121, 129, 132, 147, 155, 166, 168, 206, 208, 210, 231
 Vitelo I 137, II 50
 Vitruvius I 107, 111
 Vitorino da Feltre I 94
 Vitzthum I 250, 266, II 171, 189, 203
 Voigt I 240
 Volbach I 259, 266, II 171
 Volpe I 237, II 173, 174, 178, 180, 182
 Vorringer, II 211
 Vossler I 249
 Vişeslavţev, A. V., II 171
 Wagner, Richard I 16
 Wagner, Rieger I 253
 Walser I 240, 245, 252
 Wanuscher II 187
 Weber I 256
 Wehrmann II 186
 Weigelt II 172–181, 189, 200
 Weinberger I 262, 263
 Weise I 237, 241, 242, 244, 245, 249, 251, 252, 262
 Weizsäcker I 260
 Werde I 241
 Wickhoff I 248
 Wilkins I 242
 Willich I 258
 Wolf I 241, 252
 Wölfflin I 254
 Wolters II 185
 Worringer II 211
 Wossler I 247
 Wulff, I 264, 266, II 173, 194, 195
 Wulfius I 240
 Zaicik I 240
 Zeri II 178, 180, 182, 184, 193, 200, 201, 213
 Zeuxis II 177
 Zucchini I 253, 256, II 172, 208, 211

CUPRINS

PICTURA DIN TRECENTO	5
NOTE (VOL. II)	171
LISTA ILUSTRĂȚILOR	223
INDICE	235

YERBINA MATHIASO - 1911 - 1912
DORRIONO APRIL 1911 - 1912
1911 - 1912 - 1913 - 1914

originile renașterii italiene – trecento



Autor al unor prestigioase lucrări apărute și în limba română (**Teofan Grecul și școala sa**, 1974; **Vechi maeștri europeni**, 1977; **Istoria picturii bizantine**, 1980), reputatul istoric de artă sovietic Viktor Lazarev (1897–1976) și-a sintetizat temeinicele studii consacrate problemelor complexe ale artei renascentiste în **Originile renașterii italiene**, monumentală lucrare în trei părți (tipărite, în original, în 1956, 1959 și – postum – în 1979). Volumele de față, consacrate artei din **Trecento**, continuă **Prorenașterea**, apărută în traducerea românească în 1983, trilogia urmînd a se încheia cu **Quattrocento**, volum închinat Renașterii timpurii.

Vol. I și II lei 41